

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DE *AURORE* À *AURORE* : LA REPRÉSENTATION DE L'ENFANT
DANS LE CINÉMA QUÉBÉCOIS DE FICTION POUR ADULTES
1951-2005

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR
MÉLINA PLANTE

FÉVRIER 2006

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Nous tenons d'abord à remercier notre directrice, Catherine Saouter, pour la confiance qu'elle nous a témoignée tout au long du parcours et pour la pertinence de ses commentaires. L'énergie, l'entrain, la curiosité et la rigueur morale et intellectuelle qui la caractérisent font d'elle une tutrice et une femme exceptionnelle.

Nous remercions chaleureusement André Perrault, directeur à l'Office National du Film, pour son don de vidéocassettes. Celles-ci ont simplifié de beaucoup la logistique entourant le travail d'analyse filmique.

Nous saluons également le personnel de l'audiovidéothèque de l'UQAM; la qualité de son accueil et de son travail a fait des nombreux détours par l'audiovidéothèque des moments agréables.

La rédaction d'un mémoire de maîtrise, comme tout travail d'écriture sérieux, exige temps et solitude. Nous aimerions souligner la patience et le soutien de nos proches et de nos amis à travers ce parcours.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES TABLEAUX.....	vi
RÉSUMÉ	vii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
L'ENFANT : OBJET DE RECHERCHE ET DE REPRÉSENTATION.....	9
1.1 Repères historiques sur l'évolution du statut de l'enfant en Occident.....	9
1.2 La psychologie de l'enfant.....	13
1.3 L'enfant et la législation au Québec	18
1.3.1 1608 à 1868.....	18
1.3.2 1869 à 1920.....	19
1.3.3 1921 à 1943.....	20
1.3.4 1944 à 1970.....	21
1.3.5 1971 à 1989.....	22
1.4 Une vision de l'enfant, aujourd'hui	23
1.5 Enfant: objet de représentation	24
1.5.1 Représentation de l'enfant dans la société française.....	24
1.5.2 L'enfant dans le cinéma	32
CHAPITRE II	
L'ENFANT DANS LE CINÉMA QUÉBÉCOIS :	
PRÉSENTATION DU CORPUS ET DE LA PROBLÉMATIQUE	41
2.1 Histoire du cinéma québécois	44
2.1.1 Les rêves tranquilles des Canadiens français (1939-1955).....	45

2.1.2 Le cinéma de la Révolution tranquille (1956-1968)	46
2.1.3 La maturité (1969-1994)	49
2.2 Présentation des films du corpus.....	52
2.2.1 <i>La petite Aurore l'enfant martyr</i> (1951) – Jean-Yves Bigras	52
2.2.2 <i>Le Rossignol et les cloches</i> (1952) – René Delacroix	54
2.2.3 <i>Au bout de ma rue</i> (1958) – Louis-Georges Carrier	55
2.2.4 <i>Tout l'or du monde</i> (1959) – Raymond Le Boursier	56
2.2.5 <i>La canne à pêche</i> (1959) – Fernand Dansereau	57
2.2.6 <i>Ça n'est pas le temps des romans</i> (1966) – Fernand Dansereau	58
2.2.7 <i>Les bons débarras</i> (1980) – Francis Mankiewicz	59
2.2.8 <i>Mario</i> (1984) – Jean Beaudin.....	60
2.2.9 <i>La dame en couleurs</i> (1984) – Claude Jutra	61
2.2.10 <i>Le Matou</i> (1985) – Jean Beaudin	63
2.2.11 <i>Le sourd dans la ville</i> (1987) – Mireille Dansereau	63
2.2.12 <i>Les portes tournantes</i> (1988) – Francis Mankiewicz.....	65
2.2.13 <i>Léolo</i> (1992) – Jean-Claude Lauzon	66
2.2.14 <i>Le ciel sur la tête</i> (2001) – Geneviève Lefebvre et André Melançon.....	67
2.3 Présentation de la problématique	68
CHAPITRE III	
CADRES THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIQUE	73
3.1 Cadre théorique	74
3.2 Méthodologie	86
3.2.1 Fiche technique	87
3.2.2 Fiches de personnages.....	87
3.2.3 Axes temporels : texte narratif VS diégèse	88
3.2.4 Grille d'analyse filmique – plan formel	88
3.2.5 Grille d'analyse filmique – plan référentiel	91
CHAPITRE IV	
ANALYSES FILMIQUES	93

4.1	<i>La petite Aurore l'enfant martyr</i> (1951) – Jean-Yves Bigras	93
4.2	<i>Au bout de ma rue</i> (1958) – Louis-Georges Carrier	101
4.3	<i>Les bons débarras</i> (1980) – Francis Mankiewicz	106
4.4	<i>Léolo</i> (1992) – Jean-Claude Lauzon	117
CHAPITRE V		
	SYNTHÈSE DES RÉSULTATS	129
5.1	L'enfant et ses milieux d'appartenance	130
5.1.1	Le personnage de l'enfant	130
5.1.2	La famille	147
5.1.3	La société	158
5.2	Les enjeux et les thèmes associés à la figure de l'enfant	169
5.2.1	Les thématiques	169
5.2.2	Les fonctions du personnage d'enfant	170
5.2.3	L'issue des films	173
5.3	La figure de l'enfant dans le cinéma québécois	175
	CONCLUSION	177
	BIBLIOGRAPHIE	191
	FILMOGRAPHIE	196

LISTE DES TABLEAUX

Tableau	Page
3.1 Grille d'analyse filmique – plan formel	91

RÉSUMÉ

L'enfant est devenu, au cours du XX^e siècle, le centre des préoccupations sociales. Les sociétés occidentales en ont fait un objet de recherche en même temps qu'un sujet à chérir et à protéger. En témoignent l'adoption de la Déclaration des droits de l'enfant par l'Organisation des Nations Unies en 1959, la proclamation d'une Année internationale de l'enfance – 1979 –, de même que la floraison d'ouvrages scientifiques concernant l'enfant. Le Québec participe de ce même courant: la mise en place d'outils juridiques en faveur de la protection de l'enfance, depuis les années cinquante, ainsi que les diverses réformes qu'a connues le système d'éducation québécois depuis la Révolution tranquille traduisent cet intérêt. Les lieux communs définissant la conception contemporaine occidentale de l'enfant – partagée par le Québec – pourraient s'énoncer comme suit: pureté, innocence, spontanéité, vulnérabilité, droits et protection de l'enfant.

Le cinéma québécois, lieu culturel propice au reflet de réalités sociales, donne pourtant de l'enfant une image différente. Celui-ci grandit dans une famille dysfonctionnelle, souffre de négligence parentale et semble excessivement lucide. Dans la mesure où le cinéma participe à la culture d'une société et à la construction de représentations identitaires, la figure de l'enfant, symbole de continuité et de renouvellement, mérite d'être questionnée.

Ce mémoire a donc pour but de dégager la représentation de l'enfant faite par le cinéma québécois de fiction pour adultes et de discuter de celle-ci en regard de la vision contemporaine occidentale de l'enfant. Nos recherches nous ont permis d'identifier quatorze films dans lesquels un enfant tient un rôle principal, depuis *La petite Aurore l'enfant martyr* (Bigras, 1951) jusqu'à *Le ciel sur la tête* (Lefebvre et Melançon, 2001). Tous ces films constituent notre corpus filmique.

Notre recherche s'appuie sur les savoirs relatifs à l'enfant – histoire, psychologie, droit –, à la représentation de l'enfant, à l'histoire du cinéma québécois et au langage cinématographique. Au moyen d'une analyse de type sémiotique, nous interrogerons la représentation de l'enfant sous diverses facettes: le personnage d'enfant lui-même,

ses milieux d'appartenance – famille, école, société –, les rapports qu'il entretient avec eux, de même que les thématiques et enjeux qui lui sont liés dans les films.

La figure dominante de l'enfant qui ressort de l'analyse porte les traits suivants: il s'agit d'un être égocentrique, asocial, ne fréquentant ni l'école ni ses semblables, capable d'une pensée et d'un discours lucides, grandissant dans une famille aliénante et n'ayant ni passé ni futur. Cette image de l'enfant, en décalage par rapport à la vision contemporaine occidentale de l'enfant, nous amène à dire que le personnage enfantin est un prétexte pour exprimer une vision du monde propre à l'adulte. Elle est en cela tout à fait cohérente avec les valeurs qui caractérisent la génération qui l'a construite, soit celle des baby-boomers : jeunesse éternelle, rupture par rapport au passé, liberté individuelle et amour pour soi-même. L'adhésion de la critique et du public québécois à une telle figure soulève des interrogations quant à la place qu'a l'enfant dans la société québécoise et quant à la valeur qu'ont, pour les Québécois, la continuité et le legs aux générations futures.

INTRODUCTION

L'enfant, dit-on, n'a jamais été autant choyé qu'à partir du XX^e siècle. Dans les sociétés occidentales, il est devenu le lieu de toutes les attentions et de tous les espoirs. L'exploitation de la main-d'oeuvre enfantine, dans les usines et dans les mines de l'Angleterre de la révolution industrielle, a cessé. Alors qu'au début du XX^e siècle, on considérait l'enfant comme une force de travail au sein de l'unité de production autonome que représentait la famille, il est aujourd'hui dégagé de la plupart des tâches liées à la vie familiale, du moins dans son jeune âge. Il est soigné par des médecins spécialisés, éduqué selon un modèle qu'on ne cesse de raffiner. Des canaux de télévision lui sont consacrés, de même que des espaces publics. L'industrie du jouet multiplie et perfectionne ses produits. L'enfance heureuse apparaît aujourd'hui comme l'assise du bon développement de la personne, le fondement d'une vie réussie.

Cela n'empêche pas, toutefois, que l'enfant soit souvent victime de négligence parentale, de violence psychologique et/ou physique, d'abus sexuels¹. En matière de protection de l'enfance, le Québec fait partie des nations les plus avancées, les premiers outils juridiques ayant été votés et mis en place à partir des années cinquante (*Loi relative aux écoles de protection de la jeunesse* de 1950). Depuis, la

¹ En 1996, sur six millions d'enfants de moins de quinze ans dénombrés au Canada, on estimait à 300 000 ceux d'entre eux qui avaient été victimes de mauvais traitement durant cette année. Statistique Canada, CANSIM, Matrix 6367, *Les conséquences de la violence faite aux enfants : Guide de référence à l'intention des professionnels de la santé*, [en ligne], 2003, [http://www.phac-aspc.gc.ca/ncfv-cnivf/violencefamiliale/html/nfntsconsequencevio_f.html] (22 août 2005).

responsabilité de l'État à l'égard des enfants en danger physique ou moral – par l'intermédiaire du Ministère de la Santé et des Services sociaux – s'est traduite par plusieurs réajustements des lois en vigueur, par la multiplication des organismes d'aide à la jeunesse, etc.

L'évolution de la notion de droits de l'enfant, au Québec comme sur le plan international², la spécialisation des savoirs à son égard et la popularité que connaît la littérature qui le concerne sont tous des éléments témoignant du statut particulier qu'a aujourd'hui l'enfant dans la société occidentale.

Cet intérêt pour la figure enfantine se reflète dans le champ des représentations. Il n'en a pas toujours été ainsi. S'il a fallu attendre la fin du XVIII^e siècle avant que les adultes considèrent l'enfant comme un être singulier, il a aussi fallu attendre le milieu du XIX^e siècle pour qu'il devienne un personnage important dans la littérature romanesque. Pensons aux premières oeuvres littéraires d'expression française et anglaise à avoir fait de l'enfant un héros : *Oliver Twist* (1838) de Charles Dickens, *Les Misérables* (1862) de Victor Hugo, *Le Petit Chose* (1868) d'Alphonse Daudet, *Les aventures de Tom Sawyer* (1876) de Mark Twain, etc. L'enfant est également au centre de nombreux récits cinématographiques, et ce, depuis l'invention du cinématographe par les frères Lumière en 1895. Le *Kid*, créé par Charlie Chaplin en 1921, est sans doute le plus mythique de tous.

L'étude des diverses représentations de l'enfant, à toutes les époques, nous apparaît d'un grand intérêt. L'enfant est loin d'être une figure anodine : il est le symbole du devenir à la fois individuel et collectif, le symbole de la suite des générations.

² La *Convention internationale sur les droits de l'enfant* a été adoptée par l'Organisation des Nations unies (ONU) le 20 novembre 1989. Voir Nadeije Laneyrie-Dagen (sous la dir. de), *Les grands événements de l'histoire des enfants*, Paris, Larousse, 1995, p. 296-297.

Les représentations de l'enfant pourraient constituer un excellent test projectif du système de valeurs et des aspirations d'une société. Elles caractérisent autant ceux qui les expriment et surtout qui les créent que ceux qui sont désignés. Cette constatation est valable pour la représentation de tout objet, mais celle de l'enfant a l'avantage de concerner le passé de chacun, son futur dans sa descendance, et l'avenir de chaque groupe humain; elle intéresse donc les individus et les sociétés sans exception.³

Cette assertion est particulièrement vraie lorsqu'il s'agit des représentations du XX^e siècle. Dans un contexte d'industrialisation et d'urbanisation croissantes, où vitesse et productivité sont les mots d'ordre, l'enfant a pris une signification particulière. Authentique et insouciant, il est celui grâce à qui le temps peut s'arrêter, celui dont la pureté permet aux hommes de retrouver leur essence. Ainsi valorisé, l'enfant cesse d'être un banal personnage et passe au rang de figure mythique : celle d'un guide et d'un baume pour l'adulte. Il ne s'agit pas là de l'avis de tous ceux qui côtoient l'enfant dans sa vie quotidienne, mais bien des traits dont a été investi ce dernier dans l'imaginaire collectif, tel qu'il s'exprime à travers les représentations.

L'enfant est donc devenu une figure hautement significative. À travers lui se manifestent les angoisses, les questionnements et les espoirs d'une société, à travers son regard s'exprime une certaine vision du monde. En ce sens, il est un foyer expressif hors du commun. Il peut aussi se révéler un formidable remède contre les maux des hommes, indiquant une voie à suivre ou incarnant, simplement, des valeurs perdues. Par conséquent, étudier les diverses représentations de l'enfant va au-delà d'un aperçu de son statut et des pratiques qui lui sont liées dans une société donnée; c'est aussi une façon d'en connaître davantage sur la société elle-même, ses diverses crises et les forces qui s'y opposent.

Parmi les multiples supports de représentation, nous avons choisi le cinéma narratif. Puisqu'il est un media de masse encore populaire aujourd'hui, le cinéma narratif est un vecteur important des représentations sociales qu'une société donne

³ Marie-José Chombart de Lauwe, *Un monde autre : l'enfance*, Paris, Payot, 1971, p. 7.

d'elle-même. Plus spécifiquement, nous avons opté pour le cinéma québécois. Notre passion pour celui-ci, la place particulière qu'y tient la figure enfantine et l'absence de travaux de recherche sur ce sujet ont contribué à ce choix.

Le présent essai a donc pour but d'analyser la représentation de l'enfant construite par le cinéma québécois à partir d'un corpus filmique. Celui-ci est composé de tous les films québécois répondant aux critères suivants : films de fiction, de langue française, pour adultes, dans lesquels un ou des enfants, âgé(s) de trois à douze ans environ, tient(nent) un(des) rôle(s) principal(paux). Nous avons recensé quatorze films répondant à ces critères. Précisons que le récent film *Aurore* (Luc Dionne, 2005), reprise d'un succès du terroir québécois, soit *La petite Aurore l'enfant martyr* (Jean-Yves Bigras, 1951), ne fait pas partie du corpus filmique, pour deux raisons. D'abord, sa sortie tombait à la fin de la rédaction de ce mémoire, ce qui ne permettait pas, au point de vue méthodologique, un examen aussi rigoureux que celui dont les autres films ont été l'objet. Par ailleurs, il était à notre avis préférable de le réserver pour la conclusion de ce mémoire, puisqu'il permet une discussion en diachronie avec les films du corpus et en synchronie avec les autres films québécois récemment sortis. Notre corpus rassemble donc quatorze films s'étendant sur cinquante ans, soit de 1951 à 2001.

L'enfant étant un sujet insaisissable, pouvant être abordé sous une multitude de facettes, nous avons retenu les critères suivants pour décrire la représentation qui en était faite : l'enfant comme tel (sa nature, ses caractéristiques, ses compétences, ses droits, ses responsabilités); sa famille nucléaire (père, mère, frère(s) et sœur(s), et tout autre personne vivant avec lui); son réseau de soutien (toutes les personnes qui, de près ou de loin, veillent à son bien-être); la collectivité. Doivent aussi être examinées les composantes importantes du récit : les thèmes abordés, les enjeux liés à la figure enfantine et l'issue des films. La représentation de l'enfant concerne donc l'ensemble de ces éléments.

Un survol des films du corpus nous a permis de constater que l'enfant, bien souvent, y était représenté autrement que ne le veut la vision contemporaine occidentale, et ailleurs que dans les sphères où il évolue normalement. Solitude, conscience aiguë, tourments, lassitude et négligence parentale semblent les éléments-clés de cette représentation. Ce qui nous a particulièrement marquée, c'est le crédit donné aux films qui proposaient une telle vision de l'enfant. *La petite Aurore l'enfant martyr* (Jean-Yves Bigras, 1951), *Les bons débarras* (Francis Mankiewicz, 1980) et *Léolo* (Jean-Claude Lauzon, 1992) ont tous obtenu un succès populaire et/ou critique, définissant ainsi les lignes de force de la figure enfantine dans le cinéma québécois. S'il est vrai que cinéma et réalité sociale sont dans un étroit rapport, alors nous sommes en droit de nous interroger sur la place accordée à l'enfant dans la société québécoise, eu égard à la représentation qu'en donne son cinéma. Il se peut aussi que cette représentation ne soit pas à l'image de la réalité vécue. Dans ce cas, les raisons et les modalités de cet écart sont à élucider.

La problématique de notre mémoire peut donc s'énoncer comme suit : dans quelle mesure la représentation de l'enfant véhiculée par le cinéma québécois de fiction pour adultes concorde-t-elle avec la conception contemporaine occidentale de l'enfant?

Trois mots-clés sont à retenir : «enfant», «cinéma» et «québécois». Pris isolément ainsi que dans leurs interrelations, ils définissent les différents paradigmes qui sous-tendent notre recherche. En effet, nous nous appuierons sur les savoirs relatifs à l'enfant, l'enfant au Québec, le médium cinématographique, le cinéma québécois, la représentation de l'enfant et la représentation de l'enfant au cinéma. Tous ces paradigmes seront abordés dans les trois premiers chapitres. C'est ce qui nous permettra de proposer une analyse éclairée et nuancée de la représentation de l'enfant donnée par le cinéma québécois. Les résultats de nos analyses seront présentés dans les deux derniers chapitres.

Le chapitre I s'intéresse à l'enfant selon une pluralité de perspectives. Dans un premier temps, il s'agira de poser les jalons de la vision contemporaine occidentale de

l'enfant. Pour saisir la nature de celle-ci et comprendre sa genèse, nous ferons appel à trois disciplines: l'histoire, la psychologie et le droit. Chacune ont donné à la notion d'enfant un nouvel éclairage. L'histoire de l'enfance, récemment écrite, montre que le petit de l'homme a eu un statut changeant au cours des siècles. Différents événements ont ponctué cette histoire : des découvertes scientifiques, la publication d'oeuvres philosophiques et artistiques marquantes, des décisions gouvernementales, des changements économiques et sociaux ayant eu une incidence sur les conditions de vie, etc. Située dans le temps et en fonction d'un horizon commun, la vision actuelle de l'enfant trouve sa cohérence. La psychologie contemporaine, pour sa part, considère l'enfant comme un individu à un certain stade de son développement cognitif, affectif, psychologique et social; elle indique les étapes de celui-ci. Elle rend ainsi compréhensibles les divers comportements de l'enfant et évite qu'on leur attribue une valeur morale ou que soient figées en essence des caractéristiques qui relèvent en fait d'un état transitoire. La psychologie met également en évidence les éléments extérieurs (personnes, choses, événements) qui participent au développement de l'enfant ou qui le compromettent. Enfin, le statut de l'enfant peut être observé, dans une société, à travers l'évolution des lois qui le concernent. Nous retracerons celles qui, au Québec, ont contribué à faire de l'enfant un membre privilégié de la collectivité, ayant des droits et méritant une protection particulière.

Dans un deuxième temps, nous examinerons l'enfant en tant qu'objet de représentation. Puisque la représentation de l'enfant faite par le cinéma québécois s'inscrit dans un champ plus vaste, celui des représentations de l'enfant de façon générale, l'étude de celles-ci nous paraît essentielle. La littérature française et le cinéma occidental ayant déjà fait l'objet de telles études⁴, c'est à eux que nous ferons appel. Ils nous fourniront des points de repère utiles. Nous explorerons les

⁴ La représentation de l'enfant dans la littérature française a été étudiée par Marie-José Chombart de Lauwe (*Un monde autre : l'enfance. De ses représentations à son mythe*, Paris, Payot, 1971, 443 p.). La représentation de l'enfant dans le cinéma a été abordée par François Vallet (*L'image de l'enfant au cinéma*, Paris, Les Éditions du cerf, 1991, 204 p.).

thématiques associées à la figure enfantine dans les oeuvres littéraires et les films, ainsi que les modalités de la représentation.

Le chapitre II est consacré à la présentation du corpus et de la problématique de notre recherche. La présentation du corpus se fera en deux temps. Il sera d'abord question de l'histoire du cinéma québécois et de la place des films du corpus dans celle-ci. Chacun des films sera ensuite présenté : synopsis, informations sur le(la) réalisateur(trice), etc. Enfin, nous pointerons les divers éléments de la problématique de notre recherche.

Puisque c'est l'enfant des représentations qui nous intéresse, nous avons choisi, pour l'étudier, une science qui fait des systèmes de représentation son objet même : la sémiotique. Théorie générale des signes et du sens, ainsi que de leur circulation dans la société, la sémiotique est l'approche toute désignée pour procéder à nos analyses. Plus spécifiquement, ce sont la sémiotique de l'image et l'analyse filmique qui constituent notre cadre théorique. Les outils théoriques, les grilles d'analyse et la méthodologie utilisés seront présentés dans le chapitre III.

L'analyse comme telle débute au chapitre IV. Quatre films, produits à des périodes diverses, feront l'objet d'une analyse approfondie: *La petite Aurore l'enfant martyr* (Jean-Yves Bigras, 1951), *Au bout de ma rue* (Louis-Georges Carrier, 1958), *Les bons débarras* (Francis Mankiewicz, 1980) et *Léolo* (Jean-Claude Lauzon, 1992). Ils ont été choisis en fonction de leur caractère représentatif et/ou pour la reconnaissance qu'ils ont eue. L'examen minutieux de ces films mettra en lumière les différentes caractéristiques de la représentation de l'enfant. Considérant que nous avons opté pour une approche sémiotique, les films ne seront analysés que dans leur dimension signifiante, et non en fonction de critères esthétiques, ou pour leur valeur cinématographique (qualité de jeu des acteurs, qualité de la photographie, originalité du montage, etc.). Ainsi, les éléments formels nous intéressent dans la mesure où ils ont des effets sur le sens produit.

Le chapitre V présente la synthèse de nos résultats. À partir de ce qui a été relevé dans le chapitre IV, il a été possible de faire des correspondances avec les autres films ou encore de percevoir des écarts. La synthèse de toutes ces observations rend compte de la représentation de l'enfant, selon les aspects suivants : les caractéristiques du personnage d'enfant, ses milieux d'appartenance – la famille et la société – les thématiques abordées, les fonctions du personnage d'enfant, l'issue des films. Nous décrirons, au terme de ce chapitre, la figure de l'enfant construite par le cinéma québécois.

Ainsi, à travers ce mémoire, nous aurons examiné l'enfant référentiel et l'enfant des représentations, situé notre corpus à l'intérieur du cinéma québécois et étudié les composantes du langage cinématographique. Ceci nous aura permis d'analyser, par une approche sémiotique, la représentation de l'enfant faite par le cinéma québécois de fiction pour adultes, et de constater que la figure enfantine est un formidable prétexte : à travers elle s'exprime une voix adulte.

CHAPITRE I

L'ENFANT : OBJET DE RECHERCHE ET DE REPRÉSENTATION

Définir précisément la notion d'enfant est ardu. Le dictionnaire lui-même en donne une définition vague : [g]arçon ou fille dans l'âge de l'enfance¹. C'est pourquoi nous avons choisi une approche multidisciplinaire pour cerner la notion d'enfant. Plusieurs disciplines en ont fait un sujet de recherche: l'histoire, l'anthropologie, la psychologie, le droit, l'éducation, la biologie, etc. Nous aborderons ici l'enfant selon les points de vue de l'histoire occidentale, de la psychologie et de la législation québécoise.

1.1 Repères historiques sur l'évolution du statut de l'enfant en Occident²

L'histoire de l'enfance est un domaine de recherche relativement récent. Philippe Ariès en a marqué le coup d'envoi en publiant, en 1960, *L'enfant et la vie familiale sous l'ancien régime*. Depuis, d'autres historiens ont sondé ce terrain, notamment Egle Becchi et Dominique Julia dont leurs deux tomes de *Histoire de l'enfance en Occident* constituent une excellente référence.

Selon Ariès, la notion d'enfance est historiquement datable. Elle serait apparue au cours des XVII^e et XVIII^e siècles, en concordance avec des changements

¹ Philippe Merlet (dir. publ.), *Le Petit Larousse*, Paris, Larousse, 2004, p. 380.

² L'histoire de l'enfance, dont nous tenterons ici de faire un très court bilan, concerne surtout le territoire européen, les sources à ce sujet étant essentiellement françaises et italiennes. À notre connaissance, l'histoire de l'enfance au Québec n'a fait l'objet d'aucune recherche d'envergure.

économiques, technologiques et sociaux dans la société occidentale. Dans l'Antiquité et le Moyen Âge, l'absence d'un statut particulier attribué à l'enfance s'explique entre autres par la courte durée de cette période de vie : les jeunes filles se marient dès leur puberté; les garçons sont mis au travail dès huit ans. De plus, les très mauvaises conditions de vie font en sorte que peu d'enfants atteignent l'âge de cinq ans³. Les parents s'attachent donc moins fortement à leur progéniture. Perçu comme un adulte en devenir, l'enfant est considéré négativement, puisqu'il est peu compétent selon les critères des adultes : force, rationalité, maîtrise de soi. Pour Aristote, «l'enfance est un malheur au cours de l'existence⁴», le petit n'étant régi que par son seul désir. Saint Augustin, au V^e siècle, nourrit lui aussi l'idée de «l'enfant-anti-perfection⁵»; il porte le poids du péché originel.

Au XVIII^e siècle, Jean-Jacques Rousseau fait évoluer les esprits en affirmant que l'être humain est naturellement bon. Sorti en 1762, *l'Émile* propose une méthode d'éducation dans un style proche de la fiction romanesque. L'auteur dit d'ailleurs dans sa préface : «On croira moins lire un traité d'éducation que les rêveries d'un visionnaire sur l'éducation.⁶» À travers l'histoire d'un orphelin, Émile, pris en charge par un gouverneur aux vertus éducatives fort différentes de celles en vigueur à l'époque, Rousseau dresse un portrait très positif de l'enfant. Celui-ci naît innocent; s'il devient méchant, c'est par la faute des hommes et des institutions sociales. Par conséquent, l'éducation se doit d'être la plus libérale possible. Elle doit laisser l'enfant faire ses propres expériences, ne pas tenter de lui inculquer des valeurs et des savoirs qui sont l'apanage des adultes : «La seule habitude qu'on doit laisser prendre à l'enfant est de n'en contracter aucune.⁷»

³ Sous l'Ancien Régime, un enfant sur quatre ne dépasse pas l'âge d'un an, et à peine un enfant sur deux parvient à l'âge adulte. Laneyrie-Dagen, *Les grands événements de l'histoire des enfants*, p. 134.

⁴ Chombart de Lauwe, *Un monde autre : l'enfance*, p. 17.

⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁶ Jean-Jacques Rousseau et Pierre Grosclaude, *Émile* [extraits présentés et annotés par Pierre Grosclaude], Paris, A. Hatier, 1963, p. 22.

⁷ *Ibid.*, p. 29.

La fin du XVIII^e siècle voit donc le statut et l'image de l'enfant changer au sein de la société. Philosophes et pédagogues étudient avec de plus en plus d'intérêt la nature de l'enfant et les moyens pour l'éduquer. Le premier âge de la vie est vu comme un «moment idéal, qu'il convient de protéger et de choyer⁸». Pourtant, l'exploitation des enfants se poursuit. Avec l'ère de l'industrialisation qui s'amorce, de nombreux enfants travaillent dans les usines et dans les mines.

Au tournant du XIX^e siècle, l'État intervient de plus en plus dans la vie des familles et dans celle des enfants. Il devient de son ressort de protéger l'enfant, de l'éduquer. Le 27 juin 1793, sous la Convention, une loi est votée en France en faveur de la protection de l'enfance. Les enfants abandonnés sont désormais les « enfants naturels » de l'État⁹. En Grande-Bretagne, où la main-d'œuvre enfantine est durement exploitée dans les filatures et dans les mines, une première loi sur le travail des enfants est adoptée en 1802.

Par ailleurs, l'idée selon laquelle l'enfant est un être à part, et non un petit adulte imparfait a définitivement fait son chemin dans les mentalités. En témoigne le fait qu'une littérature¹⁰ et des jeux lui soient destinés en propre.

Une autre révolution au sujet de l'enfant se fait au début du XX^e siècle, quand Sigmund Freud soutient que les enfants, jusqu'alors considérés chastes et innocents, sont eux aussi à la recherche du « plaisir » sexuel. Son texte « La sexualité infantile », publié à Vienne en 1905, fait scandale. Il y a cependant un malentendu. Loin d'affirmer que les enfants sont capables de relations sexuelles – tel qu'une bonne

⁸ Laneyrie-Dagen, *Les grands événements de l'histoire des enfants*, p. 9.

⁹ Même après la Révolution, l'abandon d'enfant est très fréquent. À Paris, au début du XIX^e siècle, un enfant sur trois est orphelin. Les causes des abandons sont la pauvreté et l'illégitimité des naissances. Voir à ce sujet Laneyrie-Dagen, *Les grands événements de l'histoire des enfants*, p. 162-163.

¹⁰ La première collection de livres pour enfants date de 1750 environ. John Newbery, propriétaire de la Juvenile Library à Londres, en est l'instigateur. Ce n'est qu'un siècle plus tard que la littérature pour enfants connaît une véritable popularité. Pierre Jules Hetzel et Louis Hachette sont les deux grands éditeurs de ce type de littérature au XIX^e siècle. Voir à ce sujet Laneyrie-Dagen, *Les grands événements de l'histoire des enfants*, p. 146-147.

partie du public l'a compris –, l'auteur veut surtout faire comprendre que même bébé, l'être humain connaît le désir et recherche sa satisfaction¹¹.

Le XX^e siècle correspond au «siècle de l'enfance¹²». Onze ans après avoir adopté la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme (1948), l'Organisation des Nations Unies (ONU) adopte la Déclaration des droits de l'enfant (1959). Dix principes sont énoncés visant à donner à l'enfant une enfance heureuse. Il est affirmé que celui-ci a droit à une protection spéciale, en raison de son manque de maturité physique et intellectuelle. 1979 est l'Année internationale de l'enfance, «dont l'objectif premier est l'amélioration des conditions de vie des enfants dans le monde entier¹³». Puis, en 1989, l'ONU adopte la Convention internationale sur les droits de l'enfant. Élargie à cinquante-quatre articles, elle se distingue de la précédente du fait qu'elle constitue un instrument juridique international, bien que tous les États ne l'aient pas ratifiée. Elle innove également en permettant à l'enfant une participation active et libre à la citoyenneté.

En-dehors de la législation, l'intérêt pour l'enfant se manifeste à travers l'augmentation du nombre d'enfants uniques – les parents ayant ainsi un maximum de temps à consacrer à leur enfant –, la multiplication des espaces, équipements et produits culturels qui lui sont destinés, la scolarisation de plus en plus massive et le perfectionnement des méthodes d'enseignement, la popularité que connaît la psychologie de l'enfant, etc.

L'histoire montre donc la grande relativité des notions d'enfance et d'enfant. Si, avant la fin du XVIII^e siècle, on considérait ce dernier comme un adulte en devenir, donc sous l'angle de ses imperfections et de ses incapacités, l'époque moderne a perçu ses différences non plus comme une tare, mais comme les traits d'un âge idéal.

¹¹ Voir Sigmund Freud, «La sexualité infantile», in *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, 1987, p. 91-140.

¹² Jocelyne Morin, *La maternelle : histoire, fondements, pratiques*, Boucherville, Gaëtan Morin Éditeur, 2002, p. 108.

¹³ *Ibid.*, p. 109.

Aujourd'hui, les savoirs au sujet de l'enfant sont nombreux et spécialisés. Il n'est peut-être plus adulé ou vu comme un personnage angélique, mais son statut singulier demeure; son bien-être et son épanouissement sont au cœur des préoccupations sociales.

1.2 La psychologie de l'enfant

Cette discipline est née au XX^e siècle. L'obligation scolaire pour tous, l'essor de la psychologie scientifique à la fin du XIX^e siècle ainsi que l'intérêt marqué pour l'enfant et l'adolescent depuis la Révolution française sont trois facteurs de l'émergence de la psychologie de l'enfant¹⁴. Celle-ci a pour objet «l'enfant en lui-même, dans les diverses dimensions de son évolution psychologique : psychomotricité, intelligence, affectivité, relations aux autres, etc.¹⁵» Elle se distingue de la psychologie du développement, laquelle étudie l'ensemble des changements qui se produisent chez l'être humain, sans se restreindre à l'enfance et à l'adolescence.

La littérature dans ce domaine est fort abondante. Nous avons retenu deux références principales : *La psychologie de l'enfant*, de Colette Laterrasse et Ania Beaumatin, et *Le développement social de l'enfant et de l'adolescent*, de Berthe Reymond-Rivier. Le premier texte, posant les concepts de base de la psychologie de l'enfant, nous a permis d'avoir une vue d'ensemble du sujet et de cibler les éléments importants. Le second fait la synthèse des deux grandes écoles de la psychologie contemporaine : celle de S. Freud et celle de J. Piaget. La première s'intéresse au développement affectif de l'enfant et considère les premiers rapports entre celui-ci et ses parents comme déterminants dans son évolution sociale. La seconde insiste sur l'importance des facteurs cognitifs dans la socialisation de l'individu. Reymond-Rivier présente donc parallèlement les savoirs de ces deux grands courants, montrant

¹⁴ Colette Laterrasse et Ania Beaumatin, *La psychologie de l'enfant*, Toulouse, Éd. Milan, 1997, p. 4-5.

¹⁵ *Ibid.*, p. 6.

les interactions constantes qui existent chez l'enfant – et l'adolescent – entre l'évolution de son intelligence et celle de son affectivité.

Le personnage d'enfant qui nous intéresse n'étant plus un bébé, nous ne retracerons pas les étapes qui marquent son développement de zéro à trois ans, si riches et intéressantes soient-elles. Cependant, nous croyons pertinent de mentionner quelques faits concernant ces premières années de vie, faits qui influenceront le développement futur de l'enfant, voire même sa vie adulte.

Nous retenons donc de cette première période l'importance de la qualité des échanges au sein de la dyade mère-enfant, «car c'est de cette qualité que va dépendre la *sécurité* [souligné dans le texte] du bébé, condition *sine qua non* de la bonne formation de son Moi et du développement harmonieux de sa personnalité¹⁶». Le nourrisson étant sous l'entière dépendance de sa mère, pour ses besoins physiologiques d'abord, psychologiques ensuite, c'est avec elle que se noue la première relation objectale¹⁷. Toute faille dans celle-ci met en péril la construction de l'estime de soi chez l'enfant.

De trois à douze ans environ, l'enfant voit son affectivité, son intelligence et sa sociabilité se développer de façon remarquable, passant de l'égoïsme à la coopération et à l'autonomie. Reymond-Rivier distingue deux périodes : la première, s'étendant de trois à sept ans¹⁸, «est caractérisée par une effervescence affective génératrice de problèmes, de conflits et de heurts entre l'enfant et ses parents¹⁹»; la seconde, appelée «phase de latence» par Freud, s'étend de sept à douze ans et

¹⁶ Berthe Reymond-Rivier, *Le développement social de l'enfant et de l'adolescent*, 3^e éd., Bruxelles, Charles Dessart, 1965, p. 49.

¹⁷ Concept de base en psychanalyse, la relation objectale peut être succinctement définie «comme un lien affectif entre un sujet et un objet personnalisé, le premier «objet» étant naturellement la mère.» *Ibid.*, p. 17.

¹⁸ Notons que les âges sont donnés à des fins indicatives strictement. Il se peut très bien que les périodes décrites s'étendent au-delà de ces bornes, sans pour autant que le développement de l'enfant soit considéré anormal.

¹⁹ Reymond-Rivier, *Le développement social de l'enfant et de l'adolescent*, p. 74.

correspond à une période «d'assimilation tranquille et d'adaptation à la réalité²⁰». Voyons chacune d'elles.

Durant la première, deux crises majeures surviennent: la crise de personnalité de trois ans et le conflit oedipien. La crise de personnalité se résume à une prise de conscience, chez l'enfant, de son individualité ainsi qu'un besoin aigu d'affirmation de soi. On voit alors apparaître les traits distinctifs de sa personnalité. L'enfant perd la docilité et le naturel qu'on lui connaissait jusque-là.

[Il] a conscience de l'effet qu'il produit; il sent quand on l'observe, cherche à se faire remarquer, à accaparer l'attention, spécialement en présence de personnes étrangères, par toutes sortes d'attitudes, de gestes, de mimiques, dont le moins qu'on puisse dire c'est qu'elles manquent de spontanéité [...]²¹.

Le conflit oedipien est le prolongement de cette crise. Au moment même où l'enfant réalise son individualité, il cherche à se situer dans le triangle qu'il forme avec ses parents. La construction de son identité sexuée est en lien direct avec la façon dont sera résolu le conflit oedipien.

Freud a désigné sous le nom de complexe d'Oedipe, par analogie avec le héros du mythe antique qui tue son père et épouse sa mère, le désir intense du petit garçon de posséder sa mère et d'évincer son père pour prendre sa place auprès de l'Objet d'amour, ainsi que la rivalité symétrique de la fillette avec sa mère dont l'enjeu est alors l'amour du père.²²

La résolution de l'Oedipe suppose l'identification au parent du même sexe ainsi que le refoulement du conflit qui l'oppose à lui. Cette crise s'achève normalement vers l'âge de six ans.

Sur le plan de la socialisation, l'enfant commence à se rapprocher des autres, mais il demeure incapable de toute collaboration. Au début, il est dans une phase d'isolement; ses contacts avec les autres enfants sont restreints. Le groupe n'existe

²⁰ *Ibid.*, p. 117.

²¹ *Ibid.*, p. 75.

²² *Ibid.*, p. 79.

pas encore : «il n'y a d'abord que simple juxtaposition de sujets indépendants et indifférents les uns aux autres.²³» Vers quatre ou cinq ans, l'enfant entre dans une deuxième phase durant laquelle ses interactions sont plus nombreuses. Toutefois, la vie sociale, à cet âge, n'a rien à voir avec celle de l'enfant de sept ou huit ans. Quelques facteurs font obstacle à une véritable coopération : son égoïsme, son hétéronomie, l'instabilité de son caractère. Ces quelques concepts-clés correspondent non pas à des traits de personnalité, mais à un stade dans l'évolution cognitive et affective de l'enfant, lesquelles influencent sa vie sociale.

L'égoïsme désigne, pour Piaget,

une attitude intellectuelle et non pas morale ou affective. [...] Le jeune enfant confond son point de vue avec celui d'autrui comme le bébé confondait son propre corps avec les objets de l'univers environnant. Il n'imagine pas qu'il puisse y avoir d'autres perspectives que la sienne, la considérant comme la seule possible et, par conséquent, celle de tout le monde.²⁴

Dès lors, on comprend la difficulté des échanges entre enfants; il n'y a pas, entre ceux-ci, de compréhension mutuelle.

L'hétéronomie est elle aussi un obstacle. Elle naît de la contrainte adulte. «L'attitude du jeune enfant est hétéronome parce que la règle demeure extérieure à sa conscience au lieu d'être intériorisée comme c'est le cas chez les aînés. Il n'en comprend pas le sens ni par conséquent la nécessité.²⁵» On ne peut donc pas parler de conscience morale à cet âge. Or, celle-ci est essentielle à toute vie en groupe. Pour les jeunes enfants, donc, la présence de l'adulte en tant qu'arbitre est nécessaire.

Enfin, l'emportement, l'impulsivité, bref l'instabilité propre à l'enfant de moins de sept ans nuit à la collaboration, laquelle exige une plus grande maîtrise de soi-même.

²³ *Ibid.*, p. 86.

²⁴ *Ibid.*, p. 93-94.

²⁵ *Ibid.*, p. 99.

La deuxième période, que nous avons nommée plus tôt «phase de latence», est celle de l'avènement de la pensée logique. L'enfant devient capable de conjuguer plusieurs points de vue, de rectifier ses propres perceptions. Il s'intéresse désormais aux données objectives du monde réel; il n'est plus seulement aveuglé par sa subjectivité. Certes, sa logique est concrète, et non formelle ou abstraite comme celle de l'adulte. Néanmoins, elle a une remarquable incidence sur son comportement social. Capable de se mettre en pensée à la place d'autrui, l'enfant développe des relations beaucoup plus solides qu'auparavant, où la coopération et la réciprocité se substituent à l'égoïsme.

Découlant également de la pensée logique, une morale autonome s'installe tranquillement chez l'enfant.

Le système tout organisé de préceptes, d'opinions, de valeurs imposé par l'adulte et jusque-là admis sans discussion n'est pas rejeté (la révolte sera le fait de l'adolescence) mais repensé et réévalué à la lumière de l'expérience commune. Le conformisme aveugle (et par là même peu effectif) aux règles adultes devient peu à peu soumission librement consentie, dans la mesure où la valeur de ces règles, mises en quelque sorte à l'épreuve par le groupe, est comprise et reconnue.²⁶

Reymond-Rivier souligne la nécessité de l'éducation entre pairs. En effet, ce n'est qu'avec ses semblables, c'est-à-dire en situation d'égalité, que l'enfant peut développer son autonomie. Nous l'avons vu, la contrainte adulte est source d'hétéronomie. Une éducation uniquement adulte ne saurait, par conséquent, faire évoluer l'enfant vers la coopération et la conscience morale.

À chacun des âges que nous avons décrits correspond une échelle de valeurs. Entre trois et sept ans, l'enfant voit dans le conformisme et le respect des normes adultes des idéaux. À partir de sept ans, il est surtout séduit par la force et l'adresse physiques. C'est à partir de dix ans environ qu'il apprécie et recherche chez les autres l'esprit de camaraderie, la solidarité, le sens de la justice et les talents d'organisateur.

²⁶ *Ibid.*, p. 133.

L'évolution des qualités jugées bonnes par l'enfant va dans le sens d'une plus grande autonomie et d'une intégration à la vie sociale.

Ce bref parcours des étapes du développement de l'enfant a montré son passage de l'égoïsme à la coopération et à la réciprocité, de l'hétéronomie à l'autonomie. Soulignons pour terminer l'importance du jeu dans cette évolution. Celui-ci est à l'enfant ce que le travail est à l'adulte. L'enfant intègre à travers lui des connaissances, y développe sa personnalité et ses compétences sociales. «Plus qu'une simple activité récréative, le jeu est une création indispensable à la régulation des conflits psychologiques par laquelle l'enfant construit une continuité de soi dans le rapport à l'autre.²⁷»

1.3 L'enfant et la législation au Québec

Dans son livre *Les enfants, la société et l'État au Québec*, Renée Joyal trace l'évolution des relations entre ces trois instances, de 1608 à 1989. Nous aurons une certaine idée du statut de l'enfant au Québec à travers le parcours diachronique des mesures législatives le concernant. L'auteure divise l'évolution du statut de l'enfant en cinq périodes. Nous les reprendrons ici, pour la simplification de l'exposé²⁸.

1.3.1 1608 à 1868

Cette longue période s'étend du début de la colonie à la naissance de la Confédération canadienne. Elle est marquée par un certain immobilisme – surtout aux XVII^e et XVIII^e siècles – en ce qui concerne le statut des enfants ainsi que leurs rapports à leurs parents et à leur environnement. L'intervention du gouvernement est minime. Le pouvoir du clergé est grand au sein de la société, alors majoritairement rurale et artisanale.

²⁷ Colette Laterrasse et Ania Beaumatin, *La psychologie de l'enfant*, p. 36.

²⁸ La présente section ne fait pas état de toutes les lois adoptées et de toutes les actions posées en regard de l'enfance. Ne sont abordées que celles qui nous apparaissent avoir eu le plus d'impact sur la situation des enfants.

La discrimination entre enfants légitimes et illégitimes est marquée²⁹. Ces derniers ne sont pas les héritiers *ab intestat* de leurs parents. Ils ne sont pas assujettis à la puissance paternelle et il arrive souvent qu'ils soient abandonnés.

Comme en Europe, la société canadienne française s'industrialise et s'urbanise au XIX^e siècle. Les nouvelles conditions de vie, en milieu urbain, sont misérables; le logement et l'hygiène publique sont dans une situation critique. Puisqu'aucune mesure sociale n'existe encore, les indigents ne peuvent compter que sur la charité privée. Dans ce contexte, il n'est pas rare que les enfants se retrouvent à la rue. Le taux de mortalité infantile est d'ailleurs très élevé. Les institutions d'assistance se spécialisent vers le milieu du XIX^e siècle : apparaissent les orphelinats, les crèches, les salles d'asile et les refuges pour jeunes filles.

Le plus grand changement de cette période se fait dans le domaine de l'éducation. Une première véritable loi scolaire est adoptée en 1841, «laquelle établit un réseau d'écoles publiques à caractère confessionnel accessible à tous les enfants et placé sous la responsabilité d'un surintendant³⁰». Un ministère de l'Instruction publique voit le jour au Québec à la fin de cette période, en 1868.

1.3.2 1869 à 1920

En comparaison à la précédente, cette période en est une de grands changements. Par des mesures directes ou indirectes, l'État québécois intervient à différents niveaux dans le domaine de l'enfance. Il réglemente le travail des enfants dans les manufactures (1885) et dans les mines (1892); il crée un organisme provincial de normalisation et de surveillance (la Commission provinciale d'hygiène), lequel touche indirectement le bien-être des enfants; etc. Les premiers hôpitaux pour enfants

²⁹ L'enfant légitime est issu du mariage de ses parents, tandis que l'enfant illégitime est né hors du mariage. Cette distinction deviendra obsolète au cours du siècle suivant, la situation juridique des enfants légitimes et illégitimes tendant à devenir la même.

³⁰ Renée Joyal, *Les enfants, la société et l'État au Québec*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 1999, p. 299.

sont mis sur pied à partir de 1903. Cette même année, un arrangement est officialisé pour que les enfants de religion juive soient acceptés, dans le système scolaire protestant, tout en conservant leur religion³¹. Mentionnons également l'adoption de la *Loi concernant les exhibitions de vues animées* en 1911. Elle interdit l'admission au cinéma d'enfants âgés de moins de quinze ans et non accompagnés d'un adulte.

Le ministère de l'Instruction publique qui avait été créé en 1868 est aboli en 1875, sous la pression des autorités catholiques qui ne veulent pas laisser à l'État la responsabilité de l'éducation. Les comités catholique et protestant du conseil de l'Instruction publique sont créés. Les évêques conserveront leur pouvoir en matière d'éducation jusqu'à la Révolution tranquille.

1.3.3 1921 à 1943

Alors que les interventions de l'État avaient été « parcellaires » durant la période précédente, elles sont ici faites dans un souci de restructuration globale. Le gouvernement réformiste d'Adélard Godbout questionne son rôle en matière de bien-être social, vis-à-vis de celui de l'Église catholique. La tension est grande, à cette époque, entre les forces réformiste et traditionaliste.

La commission des Assurances sociales de Québec, chargée de faire le point sur la situation de l'enfance et du bien-être social au Québec, publie les résultats de son enquête en 1933; le rapport Montpetit recommande la refonte complète de la législation existante et la création d'un bureau provincial de l'enfance. Les premières sociétés de protection de l'enfance sont alors mises sur pied. Elles s'occupent essentiellement de l'adoption des enfants abandonnés, rôle qui était joué par les crèches et les orphelinats jusque-là.

En 1937 est adoptée la *Loi instituant l'assistance aux mères nécessiteuses*, qui permet aux mères en situation de pauvreté de recevoir des prestations.

³¹ « L'arrivée d'immigrants en provenance d'Europe centrale et d'Asie a posé le problème de l'insertion de leurs enfants dans un réseau scolaire de type confessionnel. » *Ibid.*, p. 299.

Enfin, en 1943, la fréquentation scolaire devient obligatoire pour tous les enfants âgés entre six et quatorze ans. Le Québec est la dernière province canadienne à adopter une telle loi.

1.3.4 1944 à 1970

Cette période voit tomber plusieurs des mesures sociales prises par le gouvernement Godbout suite à la prise de pouvoir de l'Union nationale de Maurice Duplessis, en 1944. La publication du rapport de la commission Garneau – formée à la demande du gouvernement Godbout – avait mené à l'adoption d'un ensemble de quatre lois relatives à la protection de l'enfance. Elles ne seront jamais appliquées par le nouveau gouvernement, ce qui leur a donné le nom de « lois perdues » de 1944. De la même façon, la loi adoptée par le gouvernement Godbout, à la fin de son mandat, rendant gratuits la fréquentation scolaire et les manuels d'enseignement, est atténuée par le gouvernement Duplessis. La gratuité scolaire ne sera définitivement rétablie qu'en 1961.

Cette période est aussi celle de la tragédie des Orphelins de Duplessis. De nombreux enfants souffrant de déficience intellectuelle légère sont envoyés dans des hôpitaux psychiatriques, des écoles d'industrie, voire même des prisons, en raison du débordement des orphelinats et de l'absence d'institutions spécialisées dans le domaine.

Suite à la prise de pouvoir du Parti libéral de Jean Lesage en 1960, un ensemble de mesures est mis en place qui participent au mieux-être de la population québécoise et, par extension, à celui des enfants. L'adoption, en 1964, de la *Loi instituant le ministère de l'Éducation et le Conseil supérieur de l'éducation* constitue une réforme structurelle majeure : les responsabilités en matière d'éducation sont transférées de l'Église à l'État.

Enfin, la situation juridique des enfants naturels (anciennement appelés « illégitimes ») est améliorée en 1970. Sans bénéficier du même statut que les enfants légitimes, ils sont maintenant sous la pleine autorité de leurs parents, ce qui signifie que ceux-ci sont tenus par la loi de veiller à leur bien-être.

1.3.5 1971 à 1989

Cette période correspond à l'aboutissement de la Révolution tranquille, sur le plan juridique et sur celui de l'organisation sociale. Le développement de la théorie des droits, depuis les années soixante, mène à l'adoption, en 1975, de la *Charte des droits et libertés de la personne* du Québec. Il y est énoncé, dans l'article 39, que « tout enfant a droit à la protection, à la sécurité et à l'attention que ses parents ou les personnes qui en tiennent lieu peuvent lui donner. »

Les concepts d'intérêt de l'enfant et de droits de l'enfant ont désormais une place importante. En 1977 est adoptée la *Loi sur la protection de la jeunesse* puis, en 1980, la *Loi instituant un nouveau Code civil et portant réforme du droit de la famille*. Cette dernière consacre l'égalité de droits de tous les enfants, quelles que soient les circonstances de leur naissance. C'est donc dire que les enfants dits « illégitimes » ne sont plus l'objet d'aucune discrimination.

La transformation des rapports hommes-femmes et, ce faisant, celle de la famille, se reflètent dans la législation; en 1977 est adoptée la *Loi modifiant le code civil*, laquelle rend égale l'autorité du père et de la mère sur leurs enfants. La puissance paternelle n'est plus. En 1979, l'adoption de la *Loi sur les services de garde à l'enfance* procure aux enfants des services de garde de qualité, ce qui permet à bon nombre de mères de revenir sur le marché du travail.

Le Québec ratifie la *Convention relative aux droits de l'enfant* de l'ONU en 1991. Il ne s'agit cependant pas pour lui d'une « révolution », la notion de droits de l'enfant s'étant développée dans la province bien avant l'adoption de la Convention en 1989.

1.4 Une vision de l'enfant, aujourd'hui

Vue sous les angles de l'histoire, de la psychologie et de la législation, la notion d'enfant apparaît plus riche et plus complexe qu'au départ. Il est clair que l'enfant a aujourd'hui un statut particulier au sein de la société occidentale. En témoigne le fait que plusieurs disciplines le choisissent comme objet de recherche.

L'histoire nous apprend que l'enfant est reconnu comme ayant une nature spécifique, et positive, de surcroît, depuis la fin du XVIII^e siècle. De son côté, la psychologie contemporaine le considère comme un individu à un certain stade de son développement – développement à la fois cognitif, physique, psychologique et social. Cette conception de l'enfant rejoint celle de l'éducateur moderne :

[l]'enfant est un être agissant qui prend des initiatives, se *développe* [souligné dans le texte], et il n'est pas inférieur à l'adulte ni différent de lui; il est simplement un être humain à un stade donné de son évolution, appelé à progresser et à devenir de mieux en mieux organisé et structuré, de plus en plus conscient. C'est ainsi qu'il construit sa propre histoire, en tant qu'être singulier.³²

Si le reflet le plus fidèle des valeurs prônées par une société provient de la législation, l'enfant a au sein de la société québécoise une place privilégiée. L'évolution des lois le concernant montre en effet un souci toujours plus grand de protéger ce petit être vulnérable.

Entre un souci de protection et une affection captative, il n'y a qu'un pas. Certains auteurs parlent du *surinvestissement* des enfants en Occident. Selon Boris Cyrulnik, ce surinvestissement est dû à «une meilleure compréhension de la petite enfance grâce aux progrès des sciences de l'observation, associées à un discours qui fait de l'épanouissement de la personne une valeur culturelle.³³» Est-ce là un gage du

³² Jocelyne Morin, *La maternelle*, p. 105.

³³ *Un merveilleux malheur*, Paris, Éd. Odile Jacob, 1999, p. 80-81.

bonheur des enfants? Nous verrons que la littérature et le cinéma sont loin de faire état d'une enfance protégée et heureuse.

1.5 Enfant: objet de représentation

On ne peut s'attendre à apprendre à travers les représentations de l'enfant ce que les sciences ont mis en lumière à son égard : d'une part parce que les conclusions auxquelles parviennent les sciences ne constituent pas des savoirs populaires; d'autre part parce que contrairement aux sciences, les arts de la représentation attribuent aux choses et aux êtres des valeurs davantage qu'ils ne cherchent à définir la vérité de ce qu'ils sont. Bien souvent, les personnages sont porteurs de significations qui ont plus à voir avec le message global que l'oeuvre cherche à transmettre qu'avec leur nature réelle. Nous étudierons la représentation de l'enfant donnée par la littérature française et le cinéma occidental.

1.5.1 Représentation de l'enfant dans la société française

Le travail le plus complet et le plus sérieux, à ce jour, au sujet de la représentation de l'enfant, a été effectué par Marie-José Chombart de Lauwe et son équipe, au Centre d'Ethnologie Sociale et de Psychosociologie à Paris. Il s'agit de l'ouvrage *Un monde autre : l'enfance. De ses représentations à son mythe*³⁴. La recherche est orientée vers l'analyse d'une signification générale du personnage de l'enfant et du système de valeurs qui lui est associé. Elle a pour corpus la littérature française, de 1850³⁵ à 1968, ainsi que les films couvrant la même période. Ceux-ci n'ont toutefois été utilisés qu'à titre complémentaire. L'échantillon est composé de soixante-quinze ouvrages.

³⁴ Paris, Payot, 1971, 443 p.

³⁵ C'est à partir de ce moment que l'enfant devient objet de récits dans la littérature romanesque française. Comme nous l'avons vu dans la section 1.1.1, c'est avec Rousseau, au XVIII^e siècle, que l'image de l'enfant se renverse, passant d'un petit adulte imparfait à un être idéalisé. L'intérêt nouveau pour l'enfant allait donc se manifester dans la littérature quelques décennies plus tard.

Ce travail de recherche, quoiqu'il concerne uniquement la société française, nous est utile de deux façons. D'une part, par sa structure, il constitue un modèle exemplaire d'analyse de la représentation de l'enfant; nous nous inspirerons des aspects de la représentation retenus dans ce travail (nature de l'enfant, relation avec l'adulte, socialisation, etc.). D'autre part, les conclusions auxquelles parvient ce travail de recherche mettent en perspective les nôtres, fournissent un point de comparaison : ce qui semblait spécifique au cinéma québécois pourra en fait apparaître comme une donnée récurrente dans la représentation contemporaine de l'enfant.

La thèse principale défendue par cette recherche est que l'enfant est l'objet d'une mythisation dans la littérature française et, par extension, dans la société française.

Mythiser le personnage consiste en une symbolisation de l'enfant, qui est déréalisé, essentialisé, et inséré dans un système de valeurs dont il forme le centre. À partir de lui s'ordonnent les autres personnages, l'environnement, les structures sociales, les événements, qui sont appréciés positivement ou négativement en fonction de leur rapport avec la valeur-enfance incarnée dans le personnage de l'enfant.³⁶

Si toutes les pièces littéraires ne présentent pas des personnages d'enfants mythiques, elles sous-entendent néanmoins que, dans sa forme la plus pure, l'enfant est l'être idéal. Son altération est due au contact de la société et des normes adultes. L'enfant représenté est donc de deux types : l'enfant authentique (ou idéalisé) et l'enfant modelé. À chacun sont données des caractéristiques particulières, positives pour le premier, négatives pour le second.

L'enfant authentique correspond à l'enfant dans sa forme initiale, non corrompue. Il peut prendre l'aspect d'un personnage symbolique ou d'apparence réelle³⁷. Le

³⁶ Chombart de Lauwe, *Un monde autre : l'enfance*, p. 14.

³⁷ Un personnage symbolique d'enfant authentique bien connu est le Petit Prince, qu'on retrouve dans le roman du même nom d'Antoine de Saint-Exupéry (1945). L'enfant authentique d'apparence réelle est plus fréquent dans les autobiographies. *Mémoires d'une jeune fille rangée* (1958), de Simone de Beauvoir, en fournit un bon exemple.

personnage symbolique est un être authentique, pur, non socialisé (c'est-à-dire encore ouvert à toutes les formes de vie, non figé dans des normes arbitraires), sans attache ni limite, communiquant directement avec les êtres et les choses, sincère, exigeant à l'égard de la vérité, secret, totalement présent dans le temps et dans la nature, possédant un savoir inné. Dans cette optique, l'enfant fait partie d'une race à part, à l'opposé de celle des adultes. Il vient d'un monde lointain et est porteur de vérités; il a une puissance mystérieuse et représente un espoir pour l'humanité. Lorsqu'il est d'apparence réelle, l'enfant authentique est soit fragile, naïf et candide (surtout en ce qui concerne les enfants plus jeunes), soit grave, fier, courageux et bouillonnant de vie.

À l'opposé de l'enfant authentique, il y a l'enfant modelé par la société. Il a perdu sa spécificité enfantine; on voit déjà en lui un futur adulte. Il a sacrifié son authenticité première pour s'adapter au monde des grands. Il se plie aux normes adultes ou, si ce n'est pas le cas, en donne l'impression en se cachant derrière une façade. Poussé à l'extrême, le personnage d'enfant négatif a les caractéristiques suivantes : goût de voir ou de faire souffrir, goût de la violence et du désordre, égocentrisme³⁸, non-socialisation négative (telle que l'enfant est inculte, grossier).

À partir de cette typologie du personnage de l'enfant s'organisent les autres éléments de la représentation : la vie imaginaire, les relations des enfants entre eux, les personnages adultes et leurs rapports à l'enfant, l'enfant confronté aux milieux naturels, aux cadres sociaux et à l'existence. Ces éléments prennent des aspects divers suivant le type de personnage auquel ils sont associés. Nous n'aborderons ici, pour chacun de ces thèmes, que leurs tendances principales dans la littérature.

L'enfant authentique a une vie imaginaire très riche, dans laquelle il s'évade régulièrement. Cela s'explique de deux façons : soit il est dans sa nature de confondre

³⁸ Nous avons vu dans la section 1.1.2 qu'une des caractéristiques de l'enfant de trois à six ans était son égocentrisme. Dans la littérature, cette caractéristique apparaît non pas comme un trait provisoire chez l'être en développement, mais comme une donnée spécifique à sa nature. De plus, les auteurs lui ajoutent souvent une nuance morale, parlant de l'«égoïsme» de l'enfant.

rêve et réalité, soit son évasion est due à la difficulté qu'il éprouve de vivre dans la société. «Dans les deux cas le monde réel, quotidien, organisé par les hommes, ne convient pas à l'enfant et paraît inférieur à l'univers imaginaire.³⁹»

Les relations des enfants entre eux, au sein d'un groupe, dépendent de la façon dont a été formé ce groupe. Lorsqu'il s'agit d'un regroupement spontané, les enfants vivent généralement en harmonie; ensemble, ils sont authentiques et recréent une société à leur mesure. Lorsqu'il s'agit d'un regroupement imposé par les adultes, celui-ci est plus souvent source de souffrances pour l'enfant.

Nous l'avons déjà dit : les personnages adultes sont le plus souvent représentés comme opposés à l'enfant. Ils ne comprennent pas vraiment ce dernier. «Les auteurs se servent d'eux comme de miroirs déformants, et la fausseté de leurs interprétations les juge : leur langage n'est plus celui de la vie, mais celui de normes, de rôles incarnés.⁴⁰» Pensons au narrateur du *Petit Prince* qui dit : «[l]es grandes personnes ne comprennent jamais rien toutes seules, et c'est fatigant, pour les enfants, de toujours et toujours leur donner des explications.⁴¹»

Parmi les personnages adultes, nous retrouvons surtout la mère, le père et les grands-parents. La mère et le père sont représentés de manière diversifiée, mais les images classiques sont celles d'une mère protectrice et compréhensive, et d'un père prestigieux et admiré, ou encore affectueux et attentif. Les grands-parents sont généralement des personnages aimés de l'enfant, en raison de leur sagesse et de leur détachement. De même sont perçues les personnes âgées en général. D'autres adultes ont un statut privilégié dans la vie des enfants. Il s'agit surtout de personnages marginaux, mal adaptés à la vie sociale, et donc capables de s'intégrer au monde des enfants. À côté de ces personnages positivement connotés, il y a les «adultes reflète-

³⁹ Chombart de Lauwe, *Un monde autre : l'enfance*, p. 89.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 149.

⁴¹ Antoine de Saint-Exupéry, Paris, Gallimard, 1946, p. 10.

des-normes de leur société⁴²», qui sont le support de valeurs négatives, tout comme le sont les enfants modelés.

Les milieux naturels, dans la littérature, servent de «cadres expressifs de l'état d'enfance⁴³». La nature est en effet intimement liée à l'enfant authentique. Source principale de sensations, porteuse de vie, elle prend la valeur de vérité fondamentale et s'oppose en cela à la société. L'enfant se fond dans la nature, puisqu'il est lui-même vérité fondamentale, vie à l'état brut. En ce sens, il n'éprouve généralement aucune admiration béate ni nostalgie devant la nature. Il est plutôt en symbiose inconsciente avec elle. Les milieux naturels avec lesquels l'enfant est mis en contact sont de deux ordres : familiers, tel un jardin; sauvages et primitifs, telle une rivière ou une forêt. «[La nature] fait corps avec l'enfant ou lui assure un refuge contre ses angoisses personnelles et contre les blessures que lui inflige la société.⁴⁴»

L'enfant évolue également à l'intérieur de différents cadres. Les cadres intimes personnels, tels que la chambre, le grenier, la cabane, etc., sont le prolongement de l'enfant. «Leur absence empêche celui-ci d'avoir une existence et des goûts personnels, entrave l'affirmation de soi.⁴⁵» Ils sont des espaces protecteurs entre l'enfant et la société. Les cadres intimes partagés avec l'adulte sont eux aussi sécurisants. La maison familiale, par exemple, est le plus souvent évoquée comme un refuge chaud et heureux. Les cadres intimes sont complétés par les jouets et les fêtes. Tous deux correspondent au monde de l'enfance, caractérisé par sa gaieté, ses couleurs et ses saveurs. Outre ces cadres intimes, nous retrouvons bien sûr les cadres sociaux auxquels l'enfant doit se plier. La ville en est un. Opposée à la nature et à l'enfant authentique, elle est rarement pour ce dernier un milieu de vie agréable.

Les cadres urbains ne sont associés positivement à l'enfant que dans certaines conditions : Présence de la vie de la nature, ambiance de fête,

⁴² Chombart de Lauwe, *Un monde autre : l'enfance*, p. 218.

⁴³ *Ibid.*, p. 271.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 248.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 302.

intimité avec les lieux, possibilité d'insertion dans un passé historique et dans la vie quotidienne parce qu'elle possède une saveur, liberté d'y circuler, d'y jouer. Toutes ces conditions sont rarement réunies, et la ville devient alors l'anti-nature, l'anonymat, le monde inquiétant, contraignant, hostile à l'enfant.⁴⁶

Le village est en revanche beaucoup plus proche du mode de vie enfantin.

Si certains auteurs parlent de l'intégration de l'enfant à un cadre urbain ou rural bien défini, d'autres abordent le problème de façon plus abstraite, en parlant de la «société», de façon générale. Chez presque tous les auteurs, la confrontation entre celle-ci et l'enfant se fait difficilement. L'ordre social étant présenté comme un ensemble de contraintes et de catégorisations injustifiées, il est à l'opposé de l'enfant authentique, essentiellement libre, bouillonnant de vie et dépourvu de limites.

La socialisation des petits personnages, que ce soit dans la découverte des structures sociales et des normes, ou dans leur intégration spontanée ou plus ou moins forcée, ou encore dans le passage vers l'adolescence et l'âge adulte, est le moment où la contestation du monde adulte apparaît sans doute le plus clairement.⁴⁷

Dans les récits où la mythisation du personnage est la plus forte, celui-ci meurt ou se transforme⁴⁸. Jamais un enfant authentique peut à la fois conserver sa nature et se socialiser. À l'inverse de ce personnage, l'enfant modelé est celui qui a déjà été conditionné par la société, qu'il en ait conscience ou non. Toutefois, «[l]e modèle idéal de l'enfant authentique qu'il aurait dû être reste latent.⁴⁹»

L'institution spécifiquement créée pour l'enfant est l'école. Elle apparaît dans 57% des récits étudiés. Lorsque des jugements sont faits à son égard, ils sont hostiles

⁴⁶ *Ibid.*, p. 288.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 319.

⁴⁸ Le Petit Prince, par exemple, retourne sur sa planète, d'étrange façon : «Il n'y eut rien qu'un éclair jaune près de sa cheville. Il demeura un instant immobile. Il ne cria pas. Il tomba doucement comme tombe un arbre. Ça ne fit même pas de bruit, à cause du sable.» Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, p. 91.

⁴⁹ Chombart de Lauwe, *Un monde autre : l'enfance*, p. 313.

dans une proportion de 77%⁵⁰. Sont critiqués «l'institution, son cadre et ses modes de vie, les professeurs et les maîtres, la forme et le contenu de l'enseignement, les écoliers modelés par le système.⁵¹»

Le dernier aspect de la représentation de l'enfant abordé dans *Un monde autre : l'enfance* concerne le rapport à l'existence. Jeune, l'enfant authentique est heureux. Son bonheur découle de la non-conscience de soi et de la non-catégorisation des êtres et des choses. Les auteurs comparent cet état à celui du primitif et du poète. Au fur et à mesure que l'enfant découvre les objets qui l'entourent, il y a dissociation entre lui et le monde. Puis vient l'initiation au langage. La découverte et l'appropriation des mots par l'enfant sont des thèmes fréquents.

[N]ous retrouvons les modes de qualification habituelle au système de valeurs qui se fonde sur l'image idéale de l'enfant. Le mot est valorisé positivement quand il est le point de départ et l'instrument d'une vie imaginaire, poétique, négativement quand il représente une abstraction des adultes ou l'expression de valeurs bourgeoises.⁵²

Puis, tôt ou tard, l'enfant est confronté aux aspects sombres de la vie. Par rapport à ce thème, les auteurs suivent deux voies.

Les uns décrivent [les] angoisses [de l'enfant] et son bouleversement lorsqu'il découvre les lois douloureuses de l'existence : la souffrance, la dégradation des êtres et des choses, la mort. Inévitable, la réalité les incite à regretter leur inconscience antérieure. Les autres accablent la société en la montrant coupable de mettre l'enfant dans des conditions telles qu'il découvre ces lois sous leur aspect le plus tragique, alors qu'il aurait pu les percevoir autrement.⁵³

Pour plusieurs enfants, la mort est la seule évasion possible des souffrances inhérentes à la vie ou dues à la société; ils se suicident. Ce goût de la mort est très présent dans *Les mots*, oeuvre autobiographique de Jean-Paul Sartre : «plus que

⁵⁰ *Ibid.*, p. 320.

⁵¹ *Ibid.*, p. 320.

⁵² *Ibid.*, p. 354.

⁵³ *Ibid.*, p. 340.

l'épopée, plus que le martyr, c'était la mort que je cherchais. [...] Entre neuf et dix ans, je devins tout à fait posthume.⁵⁴» Pour d'autres enfants, l'angoisse liée aux grands problèmes métaphysiques est apaisée par la religion ou d'autres formes de croyances mystérieuses. Dans l'ensemble, la signification de l'existence est pessimiste⁵⁵.

De ce bref résumé de la représentation de l'enfant dans la littérature française, nous retenons que la figure enfantine est au centre d'un système oppositionnel dichotomique, typique de la pensée mythique. Dans son essence, l'enfant est un être vrai, pur, exigeant, libre et tout à fait présent. Nous l'avons appelé l'enfant authentique. Son opposé est l'enfant modelé par la société. À partir de cette opposition première sont jugés positivement ou négativement toutes les choses et tous les êtres avec lesquels l'enfant entre en contact, suivant qu'ils s'harmonisent avec lui ou qu'ils le dénaturent.

L'enfant apparaît donc comme ayant une nature figée, essentialisée, et non comme étant un individu à un certain stade de son évolution. Or, puisque l'enfance est bel et bien un état transitoire, les récits abordant ce thème se concluent, dans la plupart des cas, d'une triste façon; la mort de l'enfance est inévitable.

Que signifie cette mythisation de l'enfant? À quoi est-elle due? En chargeant l'enfant des valeurs les plus positives qui soient, les auteurs – et avec eux l'ensemble de la population, puisqu'ils ne font que révéler un discours général latent – peuvent par la suite montrer leur dégradation au contact de la société. Une critique de cette dernière est ainsi possible. La mythisation de l'enfant est aussi pour plusieurs auteurs une façon de se réconcilier avec leur ancien moi-enfant.

L'image de l'enfance heureuse et de l'enfant qui «devrait» être authentique pousse les auteurs des autobiographies à recréer, consciemment ou non, leur propre image, en la rapprochant d'une image idéale, compensatrice des défauts

⁵⁴ Jean-Paul Sartre, Paris, Gallimard, p. 160-165.

⁵⁵ Chombart de Lauwe, *Un monde autre : l'enfance*, p. 412.

personnels et des échecs. Une agressivité se libère à l'égard d'une société coupable d'avoir gâché ce bonheur initial. Un mythe personnel se crée.⁵⁶

Bien souvent aussi, la représentation mythifiée de l'enfant n'est pas volontaire; elle ne fait qu'obéir à un discours collectif sur l'enfant bien imprégné dans la culture occidentale. Cette mythisation comporte cependant des dangers, comme le souligne Chombart de Lauwe : celui, entre autres, de se désintéresser à l'enfant réel, de moins prendre en considération ses besoins, dans sa vie quotidienne.

Nous verrons que les auteurs du cinéma actualisent à leur tour ce type de langage sur l'enfant.

1.5.2 L'enfant dans le cinéma

Le cinéma est, selon François Vallet, l'art le plus apte à restituer la vision de l'enfance.

L'écrivain a recours à la distance ainsi qu'un matériau qui transforme en mots les images du monde. Le peintre, qu'il soit paysagiste, académique ou non-figuratif a recours à une même distance. De même le sculpteur ou le dramaturge. Il leur faut détruire la présentation naturelle du monde et des images pour la faire renaître et la restituer finalement en d'autres matériaux [...]. Le cinéma autant que la photographie évite ce cycle (bouddhique) de destruction-recréation. Il recrée le créé non aboli.⁵⁷

Ainsi, il parvient à recréer le monde évanescent de l'enfance sans que celui-ci traverse le filtre déformant du souvenir. Edgar Morin va plus loin en comparant l'état dans lequel nous plonge le cinéma à celui propre à l'enfance. Selon lui, la perception filmique et la perception de la mentalité enfantine (et avec elles celles du primitif et du névrosé) ont pour traits communs « la croyance au double, aux métamorphoses et

⁵⁶ *Ibid.*, p. 219.

⁵⁷ *L'image de l'enfant au cinéma*, Paris, Les Éditions du cerf, 1991, p. 17.

à l'ubiquité, à la fluidité universelle, à l'analogie réciproque du microcosme et du macrocosme, à l'anthropo-cosmomorphisme⁵⁸».

Est-ce à dire alors que tout film traitant de l'enfance est, ontologiquement, représentatif du monde de l'enfant et, par conséquent, donne de celui-ci une vision pure, neutre? Il n'en va pas nécessairement ainsi. Le cinéma utilise lui aussi une lentille déformante. Maurice Pialat (1925-2003), cinéaste français ayant beaucoup travaillé avec les enfants, disait, suite à la production de son film *L'enfance nue*:

Le seul film sur l'enfance serait un film fait par un enfant. Or, si les enfants font un jour un film, ils le feront comme ils font de la peinture, c'est-à-dire ils apprendront à faire un film. L'adulte, lui, ne peut traiter le problème que de façon extérieure. [...] Finalement, on ne peut pas faire des films sur l'enfance mais des films de mémoire.⁵⁹

Selon Anne-Marie Baron, le choix fait par les réalisateurs de mettre en scène des enfants s'explique facilement, sur le plan cinématographique:

L'enfant a un univers à lui, bien différent de celui des adultes. Il voit tout à son échelle. Le choix de ces personnages permet donc au réalisateur de varier les points de vue et de créer une rupture nette entre la vision – plus ou moins naïve – des enfants, et la réalité de ceux qu'ils appellent «les grands».⁶⁰

Le réalisateur a donc plusieurs possibilités quant au point de vue à adopter: il peut choisir celui d'un narrateur extérieur à l'histoire, observant un univers dans lequel évoluent des enfants; il peut alterner entre le point de vue de ce narrateur et celui des enfants; il peut focaliser entièrement sur l'enfant – c'est ce qui arrive le plus souvent –, faisant de sa vision l'unique point de vue du film.

⁵⁸ Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Éd. de Minuit, 1956, p. 82; cité dans Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie et Marc Vernet, *Esthétique du film*, 3^e éd. revue et augmentée, Paris, Éd. Nathan/HER, 2001, p. 168.

⁵⁹ *Les Lettres françaises*, 22 janvier 1969; cité dans Jacques Chevallier, *KIDS, 51 films autour de l'enfance*, (2e t.), Paris, Centre national de documentation pédagogique, 1988, p. 98.

⁶⁰ «Attention enfants», *Cinéma*, no 450, 15 oct. (1988), p. 19.

Quoiqu'il en soit, l'enfant est sur les écrans dès les débuts du cinéma. Déjà, à l'été 1895, Louis Lumière filme son fils, alors bébé, avalant sa collation. Le film est projeté le 28 décembre 1895, à Paris, avec grand succès⁶¹.

Le premier véritable enfant-vedette de l'écran est René Dary qui, âgé de six ans en 1909, participe à la série des *Bébé* de Louis Feuillade. Celle-ci totalise soixante-quatorze films de différentes longueurs.

Parmi les personnages d'enfants les plus célèbres, nous retrouvons le «Kid», créé par Charlie Chaplin en 1921 dans le film du même nom, et interprété par Jackie Coogan. Il s'agit d'un enfant abandonné qu'un vagabond – Charlot – découvre et emmène avec lui. Abandonné lui aussi par son père alors qu'il n'avait qu'un an, Chaplin semble avoir mis en scène son double.

L'autobiographie est d'ailleurs la source de plusieurs récits filmiques traitant de l'enfance: *Zéro de conduite* (1933) de Jean Vigo, *Les 400 coups* (1959) de François Truffaut, *Fanny et Alexandre* (1982) de Ingmar Bergman, *Radio Days* (1987) de Woody Allen, *Hope and Glory* (1987) de John Boorman, ou encore *Au revoir les enfants* (1987) de Louis Malle, sont tous des films où les cinéastes ont puisé dans leur propre enfance pour témoigner de cet âge de la vie. Dans un article intitulé «L'enfant roi»⁶², Yann Tobin identifie différentes caractéristiques communes aux personnages d'enfants de quelques récits autobiographiques⁶³: héros masculin, solitaire, invulnérable et omnipotent. Toute l'histoire passe à travers son regard. Le statisme de ces récits, résultante de la succession des souvenirs, ainsi que les désillusions vécues par les enfants rois font dire à l'auteur que ces films sont davantage des autoportraits que des autobiographies. Nous verrons que le même commentaire pourrait être fait sur certains films québécois.

⁶¹ François Vallet, *L'image de l'enfant au cinéma*, Paris, Les Éditions du cerf, 1991, p. 19.

⁶² Yann Tobin, «L'enfant roi : De l'enfance dans quelques films récents», *Positif*, no 326, avril (1988), p. 25-28.

⁶³ L'auteur base son article sur cinq films sortis en 1987: *Radio Days*, *Hope and Glory*, *Le Dernier Empereur*, de Bernardo Bertolucci, *Au revoir les enfants* et *Empire du soleil*, de Steven Spielberg.

Les personnages d'enfants sont aussi très souvent inspirés de la littérature. *Poil de Carotte*, *Oliver Twist*, *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn*, tous personnages de romans populaires – français pour le premier, anglais pour le second et américains pour les deux autres –, ont donné lieu à une multitude d'adaptations cinématographiques⁶⁴.

Quelques grands réalisateurs ont trouvé à travers l'enfance leur sujet de prédilection. François Truffaut est l'un de ceux-là. Avec *Les 400 coups* (1959), il crée à la fois l'une des oeuvres les plus marquantes de la Nouvelle Vague française et le portrait touchant d'un enfant mal-aimé. Dans *L'enfant sauvage* (1969), il s'intéresse à un cas vécu: la rééducation d'un enfant de onze ans, Victor, trouvé dans une forêt de l'Aveyron en 1798. *L'argent de poche* (1975) montre la vie de plusieurs enfants fréquentant une même école, confronté à des situations familiales diverses. Tous les films de Truffaut portent un regard sensible mais non complaisant sur le monde des enfants, particulièrement sur l'enfance inadaptée. Celui qu'on considère comme LE cinéaste de l'enfance est Luigi Comencini. «Jamais aucun metteur en scène n'a été à ce point du côté des enfants, n'en a étudié les ressorts psychologiques, observé leur comportement, adopté leur vision. Ce parti pris pour l'enfant est fondamental et traverse toute l'oeuvre de Comencini [*Heidi* (1952), *Tu es mon fils* (1956), *L'incompris* (1967), *Casanova, un adolescent à Venise* (1969), *Pinocchio* (1972), *Eugenio* (1980), *Cuore* (1985), *La Storia* (1987), *Un enfant de Calabre* (1987)].⁶⁵» Comme autres cinéastes de l'enfance, nommons Andreï Tarkovski, Ingmar Bergman et Wim Wenders.

Qu'en est-il, donc, de la représentation de l'enfant faite par le cinéma occidental? Examinons la question sous la double perspective diachronique et synchronique. En

⁶⁴ *Poil de Carotte* a été adapté par Julien Duvivier à deux reprises (1925 et 1932), par Paul Mesnier (1951) et plus récemment par Richard Bohringer (2003). *Oliver Twist* a été transposé à l'écran par Frank Lloyd (1922), William Cowan (1933), David Lean (1948), Carol Reed (1968) et Roman Polanski (2005). *Tom Sawyer* a donné lieu aux réalisations de John Cromwell (1917), Norman Taurog (1938), Don Taylor (1973). Enfin, *Huckleberry Finn* a été porté à l'écran par Richard Thorpe (1939), Michael Curtiz (1960), J. Lee Thompson (1974) et Stephen Sommers (1994).

⁶⁵ François Vallet, *L'image de l'enfant au cinéma*, p. 78.

ce qui concerne le parcours chronologique, les époques et pays abordés sont essentiellement ceux où la figure de l'enfant a été abondamment utilisée dans les films. Nous nous référons encore ici à la synthèse de François Vallet.

Les années trente représentent l'âge d'or d'Hollywood. À ce moment, les bambins pullulent sur les écrans américains et créent un véritable star-system. «Affectueux ou malicieux, naïfs ou fûtés, empruntés ou débrouillards, ils incarn[ent] imperturbablement l'insouciance, la spontanéité, la joie de vivre et, pour tout dire, l'optimisme d'une nation.⁶⁶» C'est grâce à eux, entre autres, que le cinéma hollywoodien connaît un succès planétaire. Cependant, on peut critiquer, avec François Vallet, l'exploitation dont ils sont l'objet. Leur présence sert moins à mettre en lumière les problématiques liées à l'enfance qu'à vendre les films, par les boucles blondes et les jolis minois des jeunes vedettes. En ce sens, «la majeure partie de la production hollywoodienne a violé à un certain degré la loi de l'échange et de l'identification enfant-adulte.⁶⁷»

À la même époque, en France, les écrans de cinéma présentent aussi un grand nombre d'enfants, mais la popularité de ceux-ci n'est pas comparable à celle que l'on voit outre-Atlantique.

Le néoréalisme italien fait de l'enfance l'un de ses principaux thèmes. Préoccupés par les ravages qu'a causés la Seconde Guerre mondiale, les cinéastes trouvent peut-être en l'enfant le meilleur intermédiaire qui soit pour communiquer toute l'horreur de la guerre; le regard qu'il pose est éloquent. Les jeunes personnages, ici, sont loin des figures angéliques de l'Amérique; ils représentent «l'enfance quelconque, presque dépourvue de beauté⁶⁸», simplement victime.

⁶⁶ Jacques Chevallier, «L'enfance, sans habit rose», *Revue du cinéma*, no 395, juin (1984); cité dans François Vallet, *L'image de l'enfant au cinéma*, p. 31.

⁶⁷ François Vallet, *L'image de l'enfant au cinéma*, p. 38.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 45.

Enfin, Vallet associe les années soixante et soixante-dix à l'enfance démoniaque, telle qu'elle est représentée au cinéma, et les années quatre-vingt, à celle, sans repère, d'une époque marquée par l'angoisse et l'instabilité⁶⁹.

Nous observons des thèmes récurrents dans les films traitant de l'enfance, de même que diverses tendances générales. Nous les présenterons de façon synthétique.

Vallet a relevé ce qu'il appelle les «lieux de l'enfance», c'est-à-dire les sujets, décors et éléments divers souvent associés, au cinéma, à la figure enfantine. L'imaginaire et le rêve viennent en premier. Les enfants auraient cette capacité à transformer le réel par le truchement du rêve, à y apporter une touche poétique. L'air et l'eau sont deux éléments dont fait usage le cinéma pour retrouver le monde de l'enfance. L'air fait référence à l'envol, à la liberté, au refus des interdits. L'enfant serait le premier, dans les films, à défier la pesanteur, autant physique que morale. L'eau correspond à la vérité première: le liquide amniotique nourricier. En s'y approchant, l'enfant retrouve la pureté; il s'agit pour lui d'une renaissance. Proche parent de l'eau, l'île est un lieu privilégié, «le symbole territorial de l'enfance remise à elle-même⁷⁰». Les récits se déroulant sur une île ont souvent pour intention de dégager l'essence de l'enfance: libres, sans adulte, les jeunes créent une société à leur image, oscillant entre l'innocence et la perversité. La faune et le monde sauvage sont également souvent associés à l'enfant. Ils sont le symbole d'un paradis perdu, antérieur à la civilisation, dans lequel l'enfant trouve aisément sa place. C'est le contraire qui se passe avec la famille. Souvent disloquée, aliénée, elle est une épreuve pour l'enfant davantage qu'un lieu d'amour et de sécurité. «L'enfant ne commence à avoir une histoire que dans la mesure où il entre en conflit et s'affranchit de la cellule familiale. C'est à l'aide de ce premier aphorisme que le cinéma fait naître l'enfance sur son terrain de vérité.⁷¹» En ce qui concerne la famille amputée, c'est la plupart du

⁶⁹ *Ibid.*, p. 55-58.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 137.

⁷¹ *Ibid.*, p. 149.

temps la mère qui est physiquement absente ou dont le rôle est déficient. Privé d'amour maternel, l'enfant court à sa perte, ou encore tente de retrouver cet amour à travers de nouveaux liens. L'école est parfois représentée comme un lieu d'étouffement, de coercition, parfois comme un lieu protégé, favorable aux rencontres et aux découvertes, et dont les cinéastes éprouvent la nostalgie. La guerre est la trame de fond de nombreux films présentant des personnages d'enfants. Ces derniers sont alors un point de repère; ils offrent une perspective différente sur les horreurs commises par les adultes. Toujours, dans un contexte de guerre, l'innocence et la grâce de l'enfance sont menacées. Enfin, l'un des moments de l'enfance les plus épiés par la caméra est celui de la désillusion: la perte de l'enfance. Seul dans sa découverte du monde, victime de la lâcheté des adultes et des failles du système social, l'enfant finit presque inévitablement par perdre sa fraîcheur et sa faculté de rêver; il rejoint le monde des grands.

Selon Jean-Loup Bourget⁷², les récits d'enfance présentent deux modèles d'enfants: le modèle romantique et le modèle préromantique. Comme nous l'avons vu dans la section 1.1.1, c'est à partir de la fin du XVIII^e siècle qu'on commence à considérer l'enfant positivement. Le romantisme y contribue grandement: «[l'enfant] est promu, au même titre que la femme, le paysage ou le sentiment lui-même, comme plus proche d'un état de nature non corrompu par la civilisation industrielle.⁷³» Ainsi, la conception préromantique de l'enfant est celle d'un adulte en miniature. La conception romantique le considère plutôt comme appartenant à un univers tout à fait différent de celui des adultes, et infiniment supérieur⁷⁴. Si le personnage appartenant à la conception romantique «est toujours susceptible de se livrer aux mêmes activités que les adultes [par exemple vendre des allumettes ou travailler dans les mines], la différence de «nature» qu'on ressent désormais entre l'homme et l'enfant charge

⁷² «Et un petit enfant les conduira : À propos du cycle "Hollywood et l'enfance"», *Positif*, no 326, avril (1988), p. 29-32.

⁷³ *Ibid.*, p. 29.

⁷⁴ Le modèle romantique de l'enfant rejoint l'enfant authentique décrit par Marie-José Chombart de Lauwe, tel que nous l'avons vu dans la section précédente.

précisément cette activité d'un pathétique nouveau.⁷⁵» Le cinéma oscille donc entre ces deux conceptions de l'enfant, mêlant parfois les deux dans un même film.

Jacques Chevallier, auteur de deux répertoires de films ayant pour thème l'enfance, écrit:

Plus que tout autre personnage, l'enfant peut, par sa seule présence au centre d'un récit en images, révéler ce que recèlent d'indifférence, d'injustice, de cruauté, de misère, une réalité sociale ou une réalité familiale, celle d'aujourd'hui comme celle d'hier.⁷⁶

Nous ajouterions que ce pouvoir de l'enfant au sein du film est fonction de l'image qu'il a dans la société. Si l'enfant est à ce point révélateur des failles d'un système, c'est parce qu'on le considère vulnérable. Étant à l'origine pur et innocent selon la conception romantique, la moindre imperfection paraîtra, à ses côtés, énorme et susceptible de le corrompre.

Quoiqu'il en soit, la question de l'enfant au cinéma est toujours pertinente. Chevallier note:

[les représentations de l'enfant dans les films] sont doublement éloquentes. Elles le sont pour elles-mêmes, en tant qu'«œuvres». Elles le sont également dans ce qu'elles signifient. Les «kids» sur l'écran ne sont pas seulement personnages de cinéma. Ces images d'enfants sont aussi celles qu'une société se donne à elle-même, par le truchement d'un metteur en scène qui tantôt reste fidèle à la représentation dominante, et tantôt la dépasse, proposant une vision différente de l'enfance et revendiquant pour elle une autre place dans la société. Dans les deux cas, le film de fiction est riche de sens.⁷⁷

Ce tour d'horizon de la représentation de l'enfant au cinéma nous a permis de connaître, d'une part, l'histoire de cette représentation et, d'autre part, les différentes tendances qui pouvaient en être dégagées. Cette mise en contexte est essentielle à notre démarche: elle permet de situer la représentation de l'enfant donnée par le

⁷⁵ Bourget, «Et un petit enfant les conduira», p. 29.

⁷⁶ *Kids. 51 films autour de l'enfance*, p. 5.

⁷⁷ *Kids. 50 films autour de l'enfance*, t. 1, 1986, p. 6.

cinéma québécois dans un champ plus large – celui du cinéma occidental –, et ainsi de mieux interpréter les résultats de notre analyse. Par exemple, le statut d'orphelin de nombreux enfants du cinéma québécois n'est pas une donnée exclusive à celui-ci; elle est au contraire récurrente au sein du cinéma occidental.

Nous percevons une cohérence entre la représentation de l'enfant dans la littérature et celle faite par le cinéma. Les mêmes grands thèmes reviennent : l'imaginaire, la nature et le monde sauvage, l'école, la perte de l'innocence. Si la littérature donne un portrait beaucoup plus précis et nuancé de l'enfant que ne le fait le cinéma – la langue est propice au développement de la pensée – les deux média édifient néanmoins des systèmes de représentation relativement semblables.

Apparaît un décalage entre cette représentation et la conception contemporaine occidentale de l'enfant, telle qu'elle se dessine à travers l'histoire, la psychologie et la législation. Nous pourrions résumer celle-ci par quelques concepts-clés : vulnérabilité, innocence, capacité d'émerveillement, spontanéité, droits et protection de l'enfant. Or, dans les représentations, ces quelques données ne trouvent pas leur pleine expression. Il semble y avoir impossibilité de conserver de l'enfance un souvenir véritablement heureux, celui-ci étant nécessairement altéré par le passage douloureux à l'âge adulte.

Y a-t-il dans le cinéma québécois ce même décalage? Quelles sont les modalités de la représentation de l'enfant? Ce sont là les questions auxquelles nous tenterons de répondre.

CHAPITRE II

L'ENFANT DANS LE CINÉMA QUÉBÉCOIS : PRÉSENTATION DU CORPUS ET DE LA PROBLÉMATIQUE

Parmi toutes les formes de représentation de l'enfant, celle donnée par le cinéma québécois nous a semblé pertinente à étudier : d'une part parce qu'elle nous apparaissait problématique, d'autre part parce que le cinéma est un médium de masse encore dominant : sa portée sociale rend son étude digne d'intérêt.

L'enfant étant représenté dans tous les genres de films, et pour tous les publics, nous avons fixé quelques paramètres pour limiter l'étendue de notre recherche. Celle-ci est orientée vers les films de fiction, c'est-à-dire ceux qui exposent des événements imaginés ou, s'ils prennent leurs sources dans la réalité, constituent tout de même des reconstructions de celle-ci. Les films de fiction, justement parce qu'ils construisent un univers, sont porteurs de l'inconscient collectif; ils en révèlent certains traits. C'est pour cette raison que nous avons choisi d'étudier ce type de film plutôt que le documentaire. Par ailleurs, seuls les films destinés à un public adulte ont été sélectionnés : leur contenu n'est pas affecté par un souci pédagogique en raison duquel la transmission de nobles valeurs aurait préséance sur la réflexion personnelle et authentique du cinéaste. Les œuvres sont des productions entièrement ou majoritairement québécoises et de langue française. L'enfant auquel nous nous intéressons, garçon ou fille, est à un âge se situant entre la fin de l'âge du nourrisson et le début de l'adolescence. Pourquoi cette délimitation? Ces deux périodes de la vie renvoient à des imaginaires distincts, différents de celui de l'enfance, possédant

chacun leurs lieux communs. La période située entre l'âge de parler et l'entrée dans l'adolescence nous apparaît donc assez homogène et représentative de ce qu'on appelle l'«enfance». Enfin, dans les films choisis, l'enfant tient un rôle principal. C'est ce qui nous permet de saisir les investissements symboliques significatifs dont il est l'objet dans la société québécoise.

Pour bâtir notre corpus filmique, nous avons fait appel à divers moteurs et lieux de recherche (l'audiovidéothèque de l'UQAM, la Cinémathèque québécoise) ainsi qu'aux ouvrages de référence suivants : *Histoire générale du cinéma au Québec*, *Dictionnaire du cinéma québécois*, *Le cinéma de la révolution tranquille : de Panoramique à Valérie*, *Le Répertoire des films de l'ONF (1939-1989)*. Toutes ces sources nous ont permis d'identifier quatorze films répondant à nos critères, et ce, pour l'ensemble du cinéma québécois. Sur ces quatorze films, dix sont des long-métrages et quatre sont des courts métrages. Nous avons choisi de garder à l'étude ces derniers, bien qu'ils rendent le corpus hétérogène, parce qu'ils ont été produits à une période pour laquelle nous n'avions repéré aucun long métrage et parce qu'ils offrent une image de l'enfant différente de celle qu'offrent les autres films. Notre corpus comprend donc les films suivants :

- 1- BIGRAS, Jean-Yves. 1951. *La petite Aurore l'enfant martyr*. Film 35 mm, n&b, 102 min 8 s. Montréal : Alliance Cinématographique Canadienne Inc.
- 2- DELACROIX, René. 1952. *Le rossignol et les cloches*. Film 35 mm, n&b, 91 min 6 s. Montréal : Syndicat du Film Gérard Barbeau Inc; Quebec Productions Corporation.
- 3- CARRIER, Louis-Georges. 1958. *Au bout de ma rue*. Film 35 mm, n&b, 14 min 18 s. Montréal : Office national du film du Canada.
- 4- DANSEREAU, Fernand. 1959. *La canne à pêche*. Film 16 mm, n&b, 29 min 30 s. Montréal : Office national du film du Canada.
- 5- LE BOURSIER, Raymond. 1959. *Tout l'or du monde*. Film 16 mm, n&b, 29 min. Montréal : Office national du film du Canada.

- 6- DANSEREAU, Fernand. 1966. *Ça n'est pas le temps des romans*. Film 16 mm, n&b, 28 min 5 s. Montréal : Office national du film du Canada.
- 7- MANKIEWICZ, Francis. 1980. *Les bons débarras*. Film 35 mm, coul., 114 min. Montréal : Les Productions Prisma inc.
- 8- BEAUDIN, Jean. 1984. *Mario*. Film 35 mm, coul., 97 min 25 s. Montréal : Office national du film du Canada.
- 9- JUTRA, Claude. 1984. *La dame en couleurs*. Film 35 mm, coul., 111 min 19 s. [S.I.] : Les Productions Pierre Lamy Ltée; Montréal : Office national du film du Canada.
- 10- BEAUDIN, Jean. 1985. *Le Matou*. Film 35 mm, coul., 140 min 45 s. Montréal : Ciné Le Matou Inc.; Paris : Initial Groupe et Films A2; Rome : RAI TV2.
- 11- DANSEREAU, Mireille. 1987. *Le sourd dans la ville*. Film 35 mm, coul., 97 min. Montréal : La Maison des Quatre.
- 12- MANKIEWICZ, Francis. 1988. *Les portes tournantes*. Film 35 mm, coul., 101 min 14 s. Montréal : Malofilm Production inc et UGC; Montréal : Office national du film du Canada.
- 13- LAUZON, Jean-Claude. 1992. *Léolo*. Film 35 mm, coul., 115 min. Montréal : Productions du Verseau; [S.I.] : Flach Film.
- 14- LEFEBVRE, Geneviève et André Melançon. 2001. *Le ciel sur la tête*. Film 35 mm, coul., 104 min. Québec : Productions Thalie.

Les productions cinématographiques québécoises traitant de l'enfance sont donc relativement restreintes. Il faut dire que plusieurs films dignes d'intérêt n'ont pas été retenus à l'étude, parce que ne répondant pas à tous nos critères. Il en va ainsi de ceux où l'enfant ne tenait pas un rôle principal : *Le temps d'une chasse* (Francis Mankiewicz, 1972), *J'ai mon voyage!* (Denis Héroux, 1973), *Les beaux souvenirs* (F. Mankiewicz, 1981), *Les matins infidèles* (Jean Beaudry et François Bouvier, 1989) ou encore de ceux qui présentaient des enfants quasi adolescents : *Mon oncle Antoine* (Claude Jutra, 1971), *L'eau chaude l'eau froide* (André Forcier, 1976), *L'enfant d'eau*

(Robert Ménard, 1994), etc. Rappelons également que le récent *Aurore* (Luc Dionne, 2005), quoique répondant à nos critères, ne fait pas partie du corpus filmique. Il sera plutôt discuté selon une perspective diachronique et synchronique dans la conclusion de ce mémoire.

Nous avons mentionné à la fin du précédent chapitre qu'il y avait un décalage entre la conception contemporaine occidentale de l'enfant et la représentation qu'en faisaient la littérature et le cinéma. Celle du cinéma québécois suit la même tendance, quoique l'histoire sociale du Québec et celle de son cinéma viennent modeler la représentation. Aussi trouvons-nous pertinent, avant d'aborder la problématique de notre recherche, de situer les films du corpus dans le contexte général du cinéma québécois. Nous serons ainsi en mesure d'expliquer la présence relativement restreinte des enfants au sein du cinéma québécois, et de déterminer ce qui, dans leur représentation, correspond à une tendance générale de ce cinéma.

2.1 Histoire du cinéma québécois

Yves Lever divise l'histoire du cinéma québécois en quatre grandes périodes dont les données concernant la production, la distribution, l'exploitation et la législation cinématographiques sont relativement homogènes. Ces périodes sont divisées et nommées de la façon suivante : le muet québécois (1896-1938), les rêves tranquilles des Canadiens français (1939-1955), le cinéma de la Révolution tranquille (1956-1968) et la maturité (1969-1994).

Les films de notre corpus appartiennent aux trois dernières périodes. En effet, la première, délimitée par la naissance du cinéma en amont et par la création de l'Office national du film (ONF) en aval, ne voit la production d'aucun long métrage de fiction

présentant des enfants comme personnages principaux. Il faut dire que l'ensemble de la production est elle-même très restreinte¹.

Notre corpus filmique est donc composé de quatorze films dont la majorité – huit – appartiennent à la dernière période décrite par Lever. Deux appartiennent à la deuxième, quatre à la troisième. Nous esquisserons d'abord un portrait de chacune de ces trois périodes pour ensuite présenter séparément les films de notre corpus.

2.1.1 Les rêves tranquilles des Canadiens français (1939-1955)

La deuxième période décrite par Lever correspond à la naissance d'un véritable cinéma au Canada. Des organismes gouvernementaux sont créés en vue de promouvoir la production nationale : le National Film Board à Ottawa (1939), le Service de cinéphotographie à Québec (1941). Les premières compagnies de production cinématographique voient le jour au Québec. L'exploitation (commerciale et parallèle) connaît alors son apogée, au Québec comme dans le reste de l'Amérique du Nord². L'arrivée de la télévision, en 1952, fait beaucoup diminuer la popularité des films en salles.

De la quinzaine de longs métrages de fiction produits à cette époque, presque tous adoptent l'esthétique du mélodrame³ : accentuation des effets de pathétique, succession des malheurs, simplification des caractères, moralisme manichéen. Le traitement visuel est plutôt conventionnel : caméra statique, montage simple mais

¹ Le premier long métrage de fiction québécois date de 1922: *Madeleine de Verchères*, d'Arthur Larente et J.-Arthur Homier. Outre un autre film de fiction de ces mêmes auteurs, trois moyens métrages de fiction ainsi que quelques films artisanaux de type documentaire, la production cinématographique québécoise est presque inexistante avant les années quarante. Voir à ce sujet Yves Lever, *Histoire générale du cinéma au Québec*, Montréal, Boréal, 1995, première partie (p. 31-83).

² En 1952, alors que le Québec compte 4 174 000 habitants, on dénombre 60 millions d'entrées au cinéma, ce qui équivaut à 14,3 entrées par personne annuellement. *Ibid.*, p. 123.

³ Le mélodrame, drame populaire, est un genre artistique né en Europe à la fin du XVIII^e siècle et devenu très populaire au siècle suivant.

efficace⁴. Les films sont souvent des transpositions d'œuvres existantes et sont réalisés par des Européens au départ, puis peu à peu par de jeunes Québécois. Produits par des hommes d'affaires faisant partie de la nouvelle élite canadienne française – donc soucieux de conserver leur place au sein du régime duplessiste –, ces films ne sont pas le résultat d'une expression artistique authentique. On y fait la promotion des valeurs du terroir: la campagne, la famille, la tradition. Le clergé catholique y est très influent. Toutefois, derrière ce contenu manifeste, on perçoit les premiers signes d'une volonté de changement. Il y a remise en question – timide, certes – de la campagne comme lieu d'émancipation, et de la famille comme instance favorisant la liberté et la réalisation de soi⁵. De ces films, Michel Brûlé dit qu'ils ont joué le rôle d'«imaginaire catalyseur» pour les Québécois, alors à la recherche d'un nouveau modèle de société⁶.

Et qu'en est-il des enfants dans ce cinéma? Deux occupent des premiers rôles : Aurore et le «Rossignol». Ils sont tous deux orphelins (seulement de mère, en ce qui concerne Aurore), comme la plupart des personnages d'enfants, principaux ou secondaires, de cette période.

2.1.2 Le cinéma de la Révolution tranquille (1956-1968)

Le tournant des années soixante est une période d'effervescence, à tous points de vue. Avec la mort de Maurice Duplessis en 1959 et la prise de pouvoir du Parti libéral de Jean Lesage en 1960, un vent nouveau souffle sur le Québec : changements radicaux dans le système d'éducation, nationalisation de l'électricité, création de

⁴ Les deux films du corpus appartenant à cette période sont représentatifs, tant dans leur contenu que dans leur forme, des tendances cinématographiques observées.

⁵ *La petite Aurore l'enfant martyre* est un bon exemple de film qui, derrière une morale en accord avec les valeurs de l'époque, propose une critique subtile de celles-ci : le drame d'Aurore se déroule à la campagne, dans une famille pourtant bien jugée par le curé du village. L'instance religieuse, dans le film, n'est d'ailleurs d'aucun secours pour l'enfant.

⁶ «L'imaginaire catalyseur. Deux films pernicieux: Un homme et son péché, Séraphin», *Sociologie et société*, no 228, 1976, p. 117-138; cité dans Yves Lever, *Histoire générale du cinéma au Québec*, p. 116.

diverses sociétés d'État, prise en charge du domaine de la santé par le gouvernement, etc. Une même énergie anime le milieu cinématographique. Cette période est en effet considérée comme la plus féconde du cinéma québécois⁷. En une dizaine d'années, plus de 360 films sont réalisés.

Pourtant, parmi le lot des productions, nous n'avons repéré que quatre films dans lesquels un enfant tient un rôle principal. Cela s'explique, d'une part, par le nombre restreint de fictions produites à cette époque; le documentaire est alors le genre dominant. Le cinéma direct⁸ naît d'ailleurs durant cette période; il aura une grande influence sur la façon de faire des documentaires ainsi que sur l'approche utilisée en fiction. Les films de notre corpus en témoignent.

Par ailleurs, l'enfance n'est pas un thème populaire chez les cinéastes de la Révolution tranquille. Aucun film, parmi la liste des «classiques» de l'époque, n'en fait son centre d'intérêt⁹. Très engagés, les cinéastes travaillent surtout à créer un cinéma libre et reflétant l'identité, les aspirations et les questionnements de leur nation canadienne française. Cela vaut du moins pour le début de la période concernée. Par la suite, le dynamisme fait place à un fatalisme et un questionnement existentiel qui n'ont rien pour séduire le public québécois, et surtout, qui ne reflètent pas la prospérité que connaît alors le Québec. «Errance, crises de conscience, situation souvent inconfortable et ambiguïté des valeurs déterminent la position la plus répandue des cinéastes¹⁰». Lever explique ce décalage par le fait que les cinéastes québécois sont frustrés par le manque de reconnaissance dont ils sont

⁷ Précisons que c'est à la fin des années cinquante qu'on commence à parler de «cinéma québécois» plutôt que de «cinéma canadien français». Le changement d'appellation vaut pour toutes les sphères de la société.

⁸ Approche documentaire «fondée» par les cinéastes québécois, le cinéma direct se caractérise par une caméra mobile et au milieu de l'action, une mise en scène décidée sur place plutôt qu'en préproduction, une absence d'artifice et un intérêt porté sur les gens plutôt que sur l'événement.

⁹ Par «classiques», nous faisons référence à *Pour la suite du monde* (Pierre Perrault, Michel Brault et Marcel Carrière, 1963), *À tout prendre* (Claude Jutra, 1963), *Le chat dans le sac* (Gilles Groulx, 1964), *La vie heureuse de Léopold Z.* (Gilles Carle, 1965), *Le révolutionnaire* (Jean Pierre Lefebvre, 1965), *La corde au cou* (Pierre Patry, 1965), *Entre la mer et l'eau douce* (Michel Brault, 1967), etc.

¹⁰ Yves Lever, *Histoire générale du cinéma au Québec*, p. 207.

désormais victimes, eux dont les œuvres engagées ont permis, quelques années auparavant, de faire évoluer les mentalités et de faire naître l'idée du Québec moderne. «[La non-combativité du milieu cinématographique] renvoie avant tout à la morosité d'un groupe social qui ressent cruellement le déplacement du pouvoir de l'imaginaire des artistes vers les nouvelles élites politiques et technocratiques.¹¹» Soulignons toutefois que ce pessimisme n'est pas le fait de tous les domaines de la culture. La chanson, la poésie et la littérature québécoises portent un message beaucoup plus positif.

Les personnages des films sont à l'image de leurs créateurs : des jeunes d'une vingtaine d'années, étudiants, artistes ou intellectuels, originaires de la ville. Leurs amours sont malheureuses, les hommes étant immatures, indécis, désillusionnés; ils ne croient plus en l'amour éternel. Centrés sur soi, les personnages ont peu de rapport avec leur famille. Celle-ci, de façon générale, est peu représentée, ce qui est paradoxal en regard de la réalité observée dans la société : le Québec connaît un *baby-boom* dans les années cinquante, et voit le nombre de naissances demeurer élevé jusqu'à la fin des années soixante¹².

L'enfance, c'est surtout du côté du documentaire qu'on la trouve représentée, de même que dans quelques courts métrages qui demeurent marginaux. Les quatre que nous avons repérés ont été produits à l'ONF. Tous portent la marque du documentaire : contextualisation du récit, regards extra-diégétiques, point de vue clair sur une réalité sociale. Les trois premiers, datant de 1958 et 1959, sont d'une facture plus classique, tandis que le dernier, produit en 1966, présente une structure plus éclatée et un propos plus personnel. Aucun n'est teinté par le fatalisme dont nous avons fait état plus haut.

¹¹ *Ibid.*, p. 210.

¹² Le nombre annuel de naissances au Québec a atteint la barre des 100 000 en 1944, et n'est retourné en deçà de cette barre qu'en 1969. INSTITUT DE LA STATISTIQUE DU QUÉBEC, *Naissances et taux de natalité, Québec, 1900-2004*, [en ligne], 2005, [http://www.stat.gouv.qc.ca/donstat/societe/demographie/naisn_deces/naissance/401.htm] (27 juillet 2005).

2.1.3 La maturité (1969-1994)

Cette dernière période voit se transformer et se développer tous les secteurs de l'industrie cinématographique québécoise; après une cinquantaine d'années d'existence, celle-ci arrive à maturité. Une nouvelle génération de cinéastes voit le jour : Jean Beaudin, Francis Mankiewicz, André Forcier, Pierre Falardeau, Robert Morin, Paul Tana, Léa Pool, François Bouvier, Jean Beaudry, etc. Les femmes font aussi leur véritable entrée en scène.

La fondation du Parti québécois de René Lévesque, en 1969, permet aux différents mouvements nationalistes d'unifier leurs voix. À la fin des années soixante-dix, le débat sur l'indépendance politique du Québec fournit un sujet fertile en problématiques aux créateurs et aux intellectuels. À l'instar du monde des arts, la majorité des cinéastes défendent le camp nationaliste. L'échec du référendum de 1980 amène déceptions et désillusions, et explique le retour à des thématiques individuelles chez les cinéastes.

L'ONF poursuit dans la production de documentaires et de films d'animation, les deux genres qui font sa renommée. Plusieurs des cinéastes du direct, ayant fait leurs preuves au cours des années soixante, poursuivent leur travail de «sociographie filmique québécoise¹³». On observe aussi, peut-être davantage chez la nouvelle génération de réalisateurs, un désir d'utiliser le cinéma comme outil de prise de conscience et d'animation sociale.

L'ONF devient aussi un producteur important de fictions, genre qui était demeuré marginal durant la période précédente¹⁴. Grandement influencées par le cinéma

¹³ Yves Lever, *Histoire générale du cinéma au Québec*, p. 247.

¹⁴ Trois films de notre corpus sont d'ailleurs produits par l'ONF à cette période : *Mario* (Jean Beaudin, 1984), *La dame en couleurs* (Claude Jutra, 1984) et *Les portes tournantes* (Francis Mankiewicz, 1988). Les deux derniers sont produits en partenariat avec le privé.

direct, les fictions oneffiennes des années soixante-dix misent davantage sur la vérité du reflet social et culturel que sur toute forme de spectacularisation.

Bien que cette dernière période couvre vingt-cinq années, il est possible d'identifier des tendances concernant l'esthétique des films et les thématiques traitées. De façon générale, les cinéastes préfèrent la fiction et se lancent dans tous les genres (comédie de mœurs, satire sociale, drame psychologique, mélodrame, policier, horreur, etc.). Cependant, la tradition documentaire laisse sa trace sur les films: faiblesse des scénarios, primauté de la description de situations sur l'action, *casting* mettant l'accent sur le naturel des acteurs plutôt que leur flamboyance, parler populaire des personnages. Bref, les fictions demeurent le plus près possible de la réalité; elles informent et transmettent une culture davantage qu'elles ne divertissent.

Différentes tendances ont également été relevées par Lever quant à l'imaginaire représenté dans les films de cette période. D'abord, le cinéma se veut national : il vise un public local davantage qu'il souhaite briller à l'étranger. Il n'est cependant pas le reflet de toute la population québécoise : à travers les personnages mis en scène et les problématiques abordées, ce sont surtout les francophones nationalistes qui sont appelés à se reconnaître, davantage que les Canadiens français fédéralistes, les anglophones ou les Néo-Québécois. Ce n'est que vers les années quatre-vingt que la pluralité ethnique du Québec commence à être représentée dans les films, et ce, grâce aux cinéastes eux-mêmes issus de minorités ethniques.

Les personnages principaux font partie du monde ordinaire : ouvriers, chômeurs, marginaux, gens de la classe moyenne, etc. Ils se «définissent surtout par leur fatalisme, leur soumission, leur exploitation, leur défaitisme, leur immobilisme, leur aliénation.¹⁵» Alors qu'à la période précédente, la jeune génération était la principale représentée, c'est maintenant les hommes et femmes de 30-40 ans dont les cinéastes font le portrait, traduisant par là leur propre expérience. Les personnages féminins

¹⁵ Yves Lever, *Histoire générale du cinéma au Québec*, p. 373.

sont les plus intéressants : attachantes, libres et autonomes, les femmes séduisent davantage que les hommes lâches, en perte de repères, qui sont généralement représentés.

Le passé est revisité par plusieurs cinéastes qui, en donnant un éclairage personnel à divers événements et personnages historiques, permettent aux jeunes générations de mieux connaître quelques pans de l'histoire de leurs ancêtres. L'univers religieux, lui, étonne par son absence; la déchristianisation de la société s'affiche non pas par une critique du monde clérical, comme les films de la période précédente l'ont fait, mais par une indifférence face à ce sujet. La véritable offensive est plutôt portée vers les représentants du pouvoir politique, du moins jusqu'en 1976, année de la prise de pouvoir du Parti québécois. À partir de ce moment, n'étant plus du côté de l'opposition, les cinéastes délaissent leur rôle de conscience nationale. Le reflux du politique vers l'individuel atteint son plus haut degré à la suite du référendum de 1980. Les problèmes d'ordre intime sont alors à l'honneur, doublés d'un regard défaitiste quasi complaisant.

On ne s'étonne donc pas que la jeunesse soit sous-représentée, les cinéastes étant davantage préoccupés par le sort de leur propre génération. Du début de la période, en 1969, jusqu'au référendum, les enfants sont presque absents des écrans québécois. S'ils y apparaissent, c'est à travers des documentaires traitant de problèmes sociaux liés à la jeunesse¹⁶, ou dans les *thrillers* politiques de Jean-Claude Lord, dans lesquels ils sont exploités par les adultes. Il faut attendre 1980 avant que sorte le premier film de fiction présentant un enfant dans un rôle principal : *Les bons débarras*, de Francis Mankiewicz. À partir de ce moment, le thème de l'enfance devient plus fréquent dans les films québécois. Les tendances que nous avons identifiées plus haut traversent

¹⁶ Mentionnons le long métrage documentaire *Les Vrais Perdants* (1978), réalisé par André Melançon dans le cadre du programme Société nouvelle de l'ONF, ainsi que la série *Les Enfants des normes* (1979), réalisée par Georges Dufaux, également à l'ONF.

également les films «d'enfance» : problématiques personnelles, personnages issus de la classe populaire, regard défaitiste¹⁷.

2.2 Présentation des films du corpus

Nous donnerons maintenant un aperçu de chacun de ces films : synopsis; informations relatives à la production des films, aux cinéastes, scénaristes et acteurs; anecdotes. Nous tirons la majorité de ces informations du *Dictionnaire du cinéma québécois* (Michel Coulombe et Marcel Jean, 1999), de *Histoire générale du cinéma au Québec* (Yves Lever, 1995) et du livre *Le cinéma de la Révolution tranquille, de Panoramique à Valérie* (Yves Lever, 1971).

2.2.1 *La petite Aurore l'enfant martyre* (1951) – Jean-Yves Bigras

Tourné en quatorze jours, ce film est à la fois le premier succès populaire du cinéma québécois de même que le premier à présenter un enfant comme personnage principal. C'est Joseph Alexandre DeSève, de L'Alliance cinématographique canadienne, qui, suite à la popularité de la pièce *La Petite Aurore, l'enfant martyre* de Léon Petitjean et Henri Rollin, demande à Jean-Yves Bigras de porter cette œuvre à l'écran. Il s'agit pour lui de son deuxième long métrage; il a réalisé *Les lumières de ma ville* en 1950.

Le scénario est inspiré d'un fait réel : Aurore Gagnon, fillette de dix ans, meurt en 1920 d'«épuisement» à la suite des sévices que lui a infligés sa belle-mère, Marie-Anne Houde. Le drame se passe à Fortierville et donne lieu à l'un des plus grands procès du Québec. L'accusée, condamnée à être «pendue par le cou jusqu'à ce que mort s'ensuive», est finalement graciée la veille de la pendaison : elle passe le reste

¹⁷ Les films «d'enfance» sont bien sûr à distinguer des films pour enfants. Les seconds proposent des personnages, un système de valeurs ainsi qu'une vision du monde beaucoup plus positifs que les premiers. Ils deviennent nombreux et populaires à partir de 1984, alors que Rock Demers produit la série *Contes pour tous*. Celle-ci obtient un énorme succès sur toute la planète : le public des dix à quatorze ans est choyé.

de ses jours en prison. Le père de la victime, Téléphore Gagnon, est déclaré coupable d'homicide involontaire, mais est libéré après cinq années d'incarcération¹⁸.

Le procès ayant attiré une foule de curieux et ayant régulièrement fait la une des journaux de l'époque, on ne s'étonne pas que le film s'inspirant de ce drame connaisse un succès énorme, même trente ans plus tard. Le long métrage de Bigras attire en effet 750 000 spectateurs et rapporte 800 000\$ alors qu'il n'en a coûté que 59 000¹⁹. Il reçoit également une mention honorable du Canadian Film Awards.

Les faits sont quelque peu modifiés, tels que les noms des personnages, le nombre de frères et soeurs d'Aurore, etc. Un ton mélodramatique est donnée à l'histoire, comme le veut la tradition cinématographique de cette époque : la marâtre apparaît comme machiavélique, tandis que la victime, pure et remplie de bonté, est sans défense. Le pathétisme est accentué par des effets visuels appuyés et par la musique.

L'histoire est celle d'Aurore Andois qui, à dix ans, voit sa mère Delphine, malade depuis deux ans, mourir par la faute de Marie-Louise, une voisine veuve. La fillette est le seul témoin. Son père, Théodore, se marie peu de temps après avec Marie-Louise. Aurore est envoyée chez sa tante Melvina, puis revient à la maison deux ans plus tard. Refusant de considérer la meurtrière de Delphine comme sa nouvelle mère, Aurore appelle cette dernière «Madame». Marie-Louise en est bien offusquée. Commence alors le martyre de l'enfant (brûlures, fessées, menaces, sadisme verbal) qui, bien qu'éveillant des soupçons chez son père ainsi que dans la paroisse, n'est pas interrompu à temps. Aurore meurt des suites de ses blessures, dans les bras de son père. Marie-Louise est reconnue coupable de meurtre au premier degré et est condamnée à être pendue.

¹⁸ Yves Boisvert, «La «justice des hommes» a vengé Aurore en 1920», *La Presse*, 9 juillet 2005, p. A8.

¹⁹ Signalons que la très grande popularité que connaît *La petite Aurore* en salles ne sera égale qu'en 1969 avec *Valérie*, mélodrame de Denis Héroux comportant des scènes érotiques ; celui-ci touchera également un très large public. Yves Lever, *Histoire générale du cinéma au Québec*, p. 305.

Le film dénonce un problème qui était criant au moment de sa production. Rappelons qu'un rapport sur la situation des enfants dans la province, particulièrement ceux en difficulté, a été publié en 1944 par la commission Garneau. La même année est adoptée la *Loi concernant la protection de l'enfance*, qui n'est jamais appliquée en raison du changement de gouvernement. Il faut attendre 1950 avant que n'entre réellement en vigueur une loi concernant la protection de la jeunesse. Si celle-ci traduit la conscience nouvelle de la société québécoise en faveur de la protection de ses enfants, elle ne signifie pas pour autant l'éradication de la violence à leur endroit.

2.2.2 *Le Rossignol et les cloches* (1952) – René Delacroix

Réalisé au même moment que *La petite Aurore l'enfant martyre*, le film *Le Rossignol et les cloches* ne connaît pas le même succès. Son réalisateur, René Delacroix (1900-1976), est français et a commencé sa carrière de cinéaste en 1934, en France, avec *Adieu les copains*. Mis en contact avec J.-A. DeSève par la «coproduction» franco-canadienne *Notre-Dame de la Mouise* (1939), il est recruté comme réalisateur par Renaissance Films, après la guerre. Le premier long métrage qu'il tourne au Québec est *Le gros Bill* (1949), lequel est considéré comme son meilleur film. Il est rappelé au Canada en 1951 pour *Le Rossignol et les cloches*, film qui «sera perçu par la critique comme un monument d'insignifiance²⁰».

Il s'agit de l'histoire de Guy, orphelin d'une douzaine d'années élevé par sa grand-mère et vivant assez pauvrement. Espiègle et débrouillard, le jeune garçon est surnommé «le Rossignol» en raison de ses célèbres envolées lyriques. Il est d'ailleurs soprano dans la chorale de son village. Le curé Charpentier, responsable de celle-ci, organise un concert bénéfice en vue d'acheter de nouvelles cloches pour l'église de la paroisse. Il invite la populaire Nicole Payette, ancienne paroissienne demeurant à

²⁰ Michel Coulombe et Marcel Jean (dir.), *Le dictionnaire du cinéma québécois*, Montréal, Boréal, 1999, p. 174.

Montréal et faisant carrière en piano et en chant. Le soir du spectacle, Guy surprend tout le monde en se mettant à chanter à la place de Mlle Payette. Honteux, il part le lendemain à Montréal où il gagne quelques sous en faisant une prestation impromptue dans un chic cabaret. Il apporte l'argent amassé à Nicole. La fin du film est heureuse : l'enfant et la jeune femme font un spectacle en duo, elle au piano et lui au micro.

Ce long métrage est la première et unique apparition à l'écran de Gérard Barbeau (Guy), surnommé *La voix d'or du Québec*²¹. Il meurt en 1960, à l'âge de 23 ans, alors qu'il poursuit des études en théologie pour devenir prêtre.

Mentionnons que Delacroix aidera par la suite Gratien Gélinas à réaliser l'adaptation cinématographique de *Tit-Coq* (1952), puis terminera sa carrière québécoise par *Cœur de maman* (1953) d'après un scénario d'Henri Deyglun.

2.2.3 *Au bout de ma rue* (1958) – Louis-Georges Carrier

Premier film de Louis-Georges Carrier, le court métrage *Au bout de ma rue* relate avec simplicité et poésie une journée dans la vie d'un jeune garçon de dix ans. Alors qu'il s'ennuie, seul, dans sa cour, son avion de papier s'envole de l'autre côté de la clôture. En allant le chercher, le gamin rencontre un marchand de glace qu'il décide de suivre. Ceci l'amène au port de Montréal, où il observe avec grand plaisir les cargos et les bateaux de passagers qui s'apprêtent à partir. L'enfant fait la découverte d'un monde de rêves et de voyages. Son escapade est toutefois écourtée : un policier le ramène dans sa ruelle. Tourné en quatorze jours, à l'été 1958, dans l'Est et le port de Montréal, ce petit film donne une idée de la métropole de la fin des années 1950 et de l'île Ste-Hélène, avant qu'elle ne soit transformée pour l'Expo 67. Pour le reste, il s'agit d'une évocation quasi intemporelle d'un moment de fuite et de rêverie d'un enfant.

²¹ Il est d'ailleurs le prédécesseur immédiat de René Simard. Yves Lever, *Histoire du cinéma au Québec*, p. 112.

Louis-Georges Carrier, né à Détroit, aux États-Unis, en 1928, arrive au Canada à l'âge de 5 ans. Il débute à la radio en 1953, puis réalise sa première émission de télévision l'année suivante. Son expérience dans le domaine des arts et du spectacle est variée : réalisation de télé-théâtres pour l'émission hebdomadaire *Les Beaux Dimanches*, ainsi que de quelques séries dont *Laurier* (1987); écriture et mises en scène de pièces de théâtre; participation à des projets de variétés. Il fait ses débuts au cinéma à l'ONF, avec la réalisation de *Au bout de ma rue*. Il signe ensuite trois autres courts métrages ainsi que quatre longs, la plupart à l'ONF. Son premier film commercial, la comédie *Le p'tit vient vite* (1972), est un échec. Il reçoit de la Société Saint-Jean-Baptiste (SSJB), en 1981, le prix Victor-Morin pour l'ensemble de son œuvre.

2.2.4 *Tout l'or du monde* (1959) – Raymond Le Boursier

Dans une ville minière où les travailleurs sont au chômage, la famille Leblanc survit difficilement. Tandis que le père, Aristide, cherche sans succès du travail et que la mère planifie secrètement leur départ chez sa soeur, les enfants, Louis et Gisèle, s'adonnent à des jeux dangereux. Louis est le chef de sa bande d'amis. Ceux-ci élaborent un plan pour mettre le feu à une cabane abandonnée, près du bâtiment principal de la mine. Gisèle les accompagne sans pour autant donner son approbation. Alors que la cabane brûle, un gamin attend le signal de Louis pour actionner la valve d'eau. Louis observe la scène, sans réagir. Les flammes prenant de plus en plus d'ampleur et la conduite ne fournissant aucune eau, le groupe d'enfants quitte les lieux. Quand Aristide voit les dégâts causés par son fils, il comprend que ses enfants s'ennuient dans cette ville abandonnée et annonce à sa femme qu'ils déménageront la semaine suivante pour Val d'Or, là où il y a du travail.

Tourné dans le village d'Arntfield en Abitibi, ce court métrage montre les répercussions sociales de la fermeture d'une mine d'or. De tels événements ont véritablement eu lieu autour des années soixante. Le film est produit dans le cadre des

séries *Temps Présent* et *Paysages* de l'ONF, et réalisé par Raymond Le Boursier. Né à Paris en 1917, celui-ci est acteur et réalisateur en France avant d'être engagé comme cinéaste par l'ONF en 1956. Après quelques fictions documentaires sur le monde du travail, il réalise *Tout l'or du monde* et *Le prix de la science* (1960, c.m.), dont les scénarios sont de Gilles Carle. Le Boursier retourne en France en 1961.

2.2.5 *La canne à pêche* (1959) – Fernand Dansereau

Ce court métrage, le quatrième dans la carrière de Fernand Dansereau, est l'adaptation d'un conte d'Anne Hébert. Il met en scène une famille pauvre vivant à Québec dont le père taciturne et peu bavard est d'origine amérindienne. Claudia, dix ans, est la deuxième de six enfants. Elle reçoit par la poste une lettre de son amie Jeannine l'invitant à passer le dimanche suivant chez elle, à la campagne. La mère de Claudia lui coud une jolie robe pour l'occasion. Son père lui prête la canne à pêche qu'il a récemment achetée. Arrivée chez Jeannine, Claudia découvre la beauté et la grandeur de la nature, elle qui n'a connu que la vie citadine. Par accident, elle brise la canne à pêche de son père. De retour à Québec, elle craint les réprimandes. Plutôt que de la disputer, son père se met à lui raconter son enfance merveilleuse dans la nature. Claudia s'endort au son des récits fabuleux de son père, qu'elle voit heureux et rêveur pour la première fois de sa vie.

Né en 1928, Fernand Dansereau est journaliste durant cinq ans (1950-1955) avant d'arriver, par hasard, au cinéma. Il scénarise d'abord une fiction traitant d'éducation syndicale, pour le compte de l'ONF : *Alfred J...* (Bernard Devlin, 1956, deux courts métrages). Suivent d'autres fictions et documentaires dont il est le scénariste ou le réalisateur. Mentionnons sa participation à trois films de la série *Panoramique* : *Les mains nettes* (C. Jutra, 1958), *Le maître du Pérou* (1958, m. m.) et *Pays neuf* (1958, m. m.). C'est à cette époque qu'il signe *La canne à pêche*, pour lequel il reçoit le prix Monte-Carlo. À travers le personnage du père, un Amérindien sédentarisé, il aborde un thème qu'il reprendra à différents moments de sa carrière, soit celui de la

condition amérindienne²². De 1960 à 1964, il est producteur exécutif à l'ONF, puis directeur de l'équipe française. C'est sous sa direction que sont produits quelques-uns des plus célèbres films du cinéma québécois direct : *Golden Gloves* (G. Groulx, 1961, c. m.), *Pour la suite du monde* (P. Perrault et M. Brault, 1963), etc.

Les différentes activités professionnelles de Dansereau témoignent d'un désir d'intervention sociale. Outre les projets cinématographiques sur lesquels il travaille, il fonde en 1967, avec Robert Forget, le Groupe de recherches sociales. Trois ans plus tard, avec Pierre Maheu et Michel Maletto, il met sur pied la compagnie In-Média qui offre des sessions d'animation culturelle de tous genres.

2.2.6 *Ça n'est pas le temps des romans* (1966) – Fernand Dansereau

Également réalisé par Fernand Dansereau, le court métrage *Ça n'est pas le temps des romans* relate une journée d'été dans la vie de Madeleine, mère de cinq enfants : Hélène, Jean-Pierre, André, Bernard et Philippe. La famille vit en campagne. La journée commence par un déjeuner familial durant lequel le mari s'en va, furieux de l'indiscipline de ses enfants. Suivent pour Madeleine des tâches ménagères, des promenades avec ses enfants, des rêveries solitaires. Entre ces différentes activités, la femme de trente-cinq ans livre ses réflexions à la caméra sur sa vie de mère et d'épouse. Près de la formule documentaire, donc, le film aborde les thèmes suivants : la durée du couple, la nature du vrai amour, la signification de la vie. Le récit se conclut par le dodo des enfants et la réaffirmation de l'amour entre Madeleine et son époux, lequel est revenu tard en soirée.

²² Son premier long métrage, *Le festin des morts* (1965), est une fiction racontant l'épopée missionnaire jésuite du XVI^e siècle. En 1992, il scénarise *Shehaweh*, une télé série sur la vie difficile d'une jeune amérindienne, au XVII^e siècle. Deux ans plus tard, il réalise le documentaire *L'autre côté de la lune* dans lequel il propose une réflexion sur la vie actuelle des autochtones.

Il semble que ce petit film intimiste soit considéré par Dansereau comme sa plus belle réalisation²³, malgré l'importance qu'ont connue dans l'histoire du cinéma québécois d'autres de ses films (le long métrage de fiction *Le Festin des morts* et le documentaire *Saint-Jérôme*, particulièrement). Le cinéaste garde en effet un excellent souvenir de ce tournage avec Monique Mercure dans le rôle de la mère. Par ailleurs, le court métrage fournit un modèle positif de ce que peut être l'amour entre un homme et une femme, même au sein du mariage. Il n'annonce pas la vague de divorces que va connaître le Québec.

2.2.7 *Les bons débarras* (1980) – Francis Mankiewicz

Parmi les films de notre corpus, *Les bons débarras* est celui dont la reconnaissance a été la plus grande, tant de la part de la critique que du public. En 1984, le film est classé au troisième rang du palmarès des dix meilleurs films canadiens de toute l'histoire du cinéma. En 1993, Les Rendez-vous du cinéma québécois établissent une liste des quinze meilleurs films québécois à partir des dix choix de trois groupes différents : le public (plusieurs centaines de cinéphiles), les experts (critiques, professeurs de cinéma) et les professionnels (milieu du cinéma). *Les bons débarras* se retrouve troisième dans la liste finale et fait partie des choix des trois groupes. Le film remporte par ailleurs huit prix Genie et consacre le talent des comédiennes Marie Tifo et Charlotte Laurier.

Les bons débarras a pour thème principal l'amour possessif d'une jeune fille à l'égard de sa mère. Manon, treize ans, vit avec sa mère célibataire Michèle et le frère de celle-ci, Ti-Guy, dans une vieille maison délabrée située dans un village isolé des Laurentides. Manon espère bien se débarrasser des hommes qui font obstacle entre elle et sa mère, soit Maurice, le policier que celle-ci fréquente, et Ti-Guy, cet oncle alcoolique et incapable d'assumer une quelconque responsabilité. Elle y parvient,

²³ Caroline Montpetit, «Fernand Dansereau: l'histoire à l'envers», *Le Devoir*, Montréal, 30 août 2003, [<http://www.ledevenir.com/cgi-bin/imprimer?path=/2003/08/30/35064.html>] (27 juillet 2005).

d'où le titre du film. À sa mère, elle confie que Maurice l'a touchée, ce qui vaut à ce dernier d'être mis à la porte, à tort. Elle met par ailleurs Ti-Guy au défi de partir en camion, alors qu'il est saoul; par orgueil, l'homme part, puis fait un accident et en meurt. Manon a finalement sa mère pour elle seule, comme elle le désirait.

Outre *Les bons débarras*, les films personnels de Francis Mankiewicz abordent tous le thème de l'enfance : *Le temps d'une chasse* (1972), *Les beaux souvenirs* (1981) et *Les portes tournantes* (1988). Dans chacun, l'enfant souffre d'un manque d'amour et d'une situation familiale plus ou moins problématique.

Né à Shanghai en 1944, le cinéaste grandit à Montréal. Il étudie le cinéma à Londres pendant trois ans, puis gagne rapidement sa vie dans ce domaine. Son premier long métrage, *Le temps d'une chasse*, est favorablement reçu, et c'est à sa suite que l'écrivain Réjean Ducharme lui envoie le scénario des *Bons débarras*. Le duo Ducharme/Mankiewicz est aussi à l'origine des *Beaux souvenirs*, mais le film connaît moins de succès que le précédent.

Francis Mankiewicz aura réalisé durant sa carrière sept courts métrages, deux moyens et six longs, ainsi que des films et séries de commande pour la télévision. Le gouvernement du Québec lui attribue pour l'ensemble de son oeuvre le prix Albert-Tessier en 1993, soit peu de temps après son décès.

2.2.8 Mario (1984) – Jean Beaudin

Le récit se passe dans le décor enchanteur des Îles-de-la-Madeleine, en été. Il met en scène deux frères unis par une relation très intense : Mario, garçon autiste de dix ans, et Simon, bon vivant de dix-huit ans. Muet et rêveur, le plus jeune trouve en son aîné le meilleur compagnon qui soit. Simon invente des histoires de chevaliers qui font rêver Mario. Ces histoires deviennent presque réalité dans le château fort construit sur le haut d'une falaise, dans lequel s'amuse les deux frères et d'autres jeunes garçons.

Un jour, Mario cause la mort accidentelle d'un petit garçon. Il est alors envoyé dans une institution pour handicapés mentaux. Simon en est beaucoup affecté. Une fin de semaine, il le ramène au bercail. Ils vivent ensemble leur dernière grande invasion dont l'issue est ambiguë : alors qu'ils descendent une colline en courant, une explosion survient. Provoquée ou involontaire, leur mort les entraîne vers une vie nouvelle. La fin du film les présente déguisés en cavaliers arabes, galopant et riant ensemble; Mario a retrouvé la parole.

Basé sur un roman de Claude Jasmin, le film aborde le sujet de l'autisme avec respect et sensibilité. Il s'agit du cinquième long métrage de Jean Beaudin, et il illustre bien le style propre au réalisateur. «[S]implicité, linéarité, sensibilité, direction de comédiens habile et grand talent d'illustrateur²⁴» : ce sont là les caractéristiques qui résument *J.A. Martin photographe* (1976), *Cordélia* (1979) et *Mario*.

Né en 1939 à Montréal, Beaudin étudie à l'École des beaux-arts de Montréal et à l'École de design de Zurich (Suisse). Il entre à l'ONF en 1964. Ses premiers films de fiction, confus et prétentieux, n'annoncent pas le réalisateur de talent qu'il va devenir. Son premier grand succès, *J.A. Martin photographe*, est présenté en compétition officielle à Cannes. Monique Mercure y remporte le Prix d'interprétation. Beaudin réalise par la suite d'autres longs métrages, plusieurs films publicitaires, des séries pour la télévision (*Les filles de Caleb* (1990-1991), *Shehaweh* (1992), *Miséricorde* (1994), *Ces enfants d'ailleurs* (1997)). Ses plus récents films sont *Souvenirs intimes* (1998), *Le collectionneur* (2002) et *Nouvelle-France* (2004).

2.2.9 La dame en couleurs (1984) – Claude Jutra

Ce long métrage est le dernier réalisé par Claude Jutra, et probablement le moins connu. L'histoire se passe dans une institution psychiatrique tenue par des religieuses,

²⁴ Michel Coulombe et Marcel Jean, *Le dictionnaire du cinéma québécois*, p. 35.

dans les années 1950, qui accueille également des enfants orphelins. Un jour, un des enfants découvre une entrée aux souterrains de l'institution. Il initie ses compagnons à ce coin mystérieux. Le groupe, encadré par l'aînée, Agnès, prend alors l'habitude de se réfugier dans ce repaire secret, à l'abri du contrôle des soeurs. Un seul adulte est autorisé à les accompagner : M. Leclerc, appelé par les enfants Barbouilleux. Il s'agit d'un peintre épileptique d'une quarantaine d'années qui loge dans le département privé de l'institution. Il utilise les hautes parois de pierres du sous-sol pour peindre des fresques, dont une certaine dame en couleurs. Les religieuses finissent cependant par découvrir le refuge des enfants. Ceux-ci fuient l'institution par un réseau de canalisation, à l'exception d'Agnès, qui retourne d'elle-même dans ce lieu clos dont elle n'est jamais sortie.

Le thème de la jeunesse a été traité à plusieurs reprises par Jutra au cours de sa carrière : d'abord avec *Les enfants du silence*, court métrage réalisé en 1962 en collaboration avec Michel Brault et portant sur des enfants souffrant de surdité, puis avec *Comment savoir...* (1966), documentaire sur les nouvelles techniques scolaires. Il s'intéresse ensuite à l'intolérance dont sont souvent victimes les jeunes et dont témoigne son très beau court métrage *Rouli-roulant* (1966). Puis viennent *Wow* (1969) et *Mon oncle Antoine* (1971), respectivement documentaire et fiction, deux films qui mettent en scène des adolescents. Le second est considéré comme le plus célèbre des films québécois et obtient huit Canadian Film Awards. Enfin, on retient le téléfilm *Dreamspeaker* (1976), réalisé pour la CBC dans la série «For the Record», comme marque de la sensibilité du cinéaste à l'égard de la cause des enfants.

Claude Jutra réalise son dernier film en 1985, un moyen métrage intitulé *My Father, My Rival*. Atteint d'une maladie affectant sa mémoire, il se jette en bas du pont Jacques-Cartier l'année suivante.

2.2.10 *Le Matou* (1985) – Jean Beaudin

Cette superproduction, adaptation d'un roman d'Yves Beauchemin, s'inscrit plus ou moins dans la lignée des premiers longs métrages de Jean Beaudin. Son style simple mais efficace contraste avec l'esthétisme et la délicatesse des films précédents.

Le Matou rejoint néanmoins un vaste public. Il raconte les aventures de Florent et Élise, jeune couple vivant à Montréal. Grâce à un certain Ratablavasky, vieillard riche et mystérieux – et surnommé «le Matou» –, Florent devient propriétaire d'un populaire casse-croûte de l'avenue Mont-Royal. Élise y travaille avec lui. Le couple fait la connaissance d'Émile Chouinard, garçon de six ans habitant non loin du commerce et venant régulièrement y manger gratuitement. Appelé Monsieur Émile, le gamin vit seul avec sa mère très souvent absente, et a pour fidèle compagnon son chat Déjeuner. Florent et Élise prennent soin de l'enfant comme s'il s'agissait du leur.

Suite à une manœuvre malhonnête de son associé anglophone Slipskin, Florent perd son commerce. Il apprend par la suite que Ratablavasky était complice de Slipskin. Il se lance alors dans le commerce des antiquités pour réunir l'argent nécessaire à l'établissement d'un restaurant concurrent en face de celui de Slipskin; il y parvient. Le film se conclut par la mort du jeune Émile, tombé au sol alors qu'il tentait de retrouver son chat dans les ruines d'un bâtiment incendié, et par la naissance du premier enfant d'Élise et Florent. Malgré le bonheur retrouvé, le matou Ratablavasky, à l'origine de bien des malheurs dans la vie du jeune couple, rôde toujours.

2.2.11 *Le sourd dans la ville* (1987) – Mireille Dansereau

Film peu connu du grand public, *Le sourd dans la ville* est l'adaptation d'un roman de Marie-Claire Blais. Il met en parallèle la souffrance d'une femme riche – Florence – abandonnée par son mari et celle d'un garçon d'une dizaine d'années, appelé Mike par tous. Tous deux se rencontrent à l'hôtel que tient Gloria, la mère de

Mike. Souvent fiévreux et accablé de maux de tête, l'enfant est atteint d'un mal qu'aucun médecin n'a encore pu diagnostiquer. Il vit avec ses deux sœurs et sa mère, le père étant disparu pour on ne sait quelle raison. La morosité de la vie de cette famille est égayée par le rêve que caresse Gloria : s'acheter une moto et partir avec Mike à San Francisco, l'été suivant, pour que des médecins spécialisés trouvent un remède à sa maladie. Lorsque la mystérieuse femme arrive à l'hôtel, l'enfant se prend d'affection pour elle, sensible à sa souffrance. À la fin du film, alors que l'espoir de partir en voyage est réaffirmé, on entend un coup de feu dans l'hôtel : on devine la mort de Florence.

Mireille Dansereau est une cinéaste indépendante. Née à Montréal en 1943, elle fait ses débuts au cinéma en 1967, en réalisant le court métrage *Moi un jour*. Suivent d'autres courts métrages, puis *La vie rêvée* (1972), «premier long métrage québécois de fiction réalisé par une femme dans l'industrie privée²⁵». Dansereau y aborde un thème qui lui est cher et qui se retrouvera dans la plupart de ses réalisations : la libération de la femme. Elle joint ensuite l'équipe d'*En tant que femmes* à l'ONF, où elle réalise les documentaires *J'me marie, j'me marie pas* (1973) et *Familles et variations* (1977). Sa fiction *Le sourd dans la ville* a une place tout à fait cohérente dans son oeuvre, puisqu'elle y poursuit sa réflexion sur les rapports mère-enfant dans un style introspectif. Le film reçoit le Prix Mostra au Festival de Venise. Elle poursuit ensuite sa carrière, surtout dans la veine documentaire.

Notons que la performance de Guillaume Lemay-Thivierge dans *Le sourd dans la ville*, qu'on avait surtout vu jusque-là dans des rôles de cabotinage, est ici touchante et nuancée.

²⁵ *Ibid.*, p. 169.

2.2.12 *Les portes tournantes* (1988) – Francis Mankiewicz

Les portes tournantes, adaptation d'un roman de Jacques Savoie, est le dernier long métrage de Mankiewicz. Il s'agit d'une coproduction avec la France. Si *Les bons débarras* avait connu un immense succès, le présent film est accueilli plus froidement. Il raconte le cheminement d'un jeune garçon désireux de retracer l'histoire de ses origines.

Antoine, fils de Blaudelle²⁶ et Lauda, vit avec son père dans un grand studio depuis que ses parents se sont séparés. Ayant reçu depuis peu une valise contenant le journal intime et les souvenirs de sa mère qu'il n'a jamais connue, Blaudelle découvre l'histoire de celle-ci, et évite d'en parler à son fils. Antoine, curieux de ce passé inconnu et désireux de comprendre l'attitude distante de son père, lit en cachette le contenu de la fameuse valise. Il découvre ainsi la vie de sa grand-mère, Céleste Beaumont. Née en 1910, celle-ci commence très jeune une carrière musicale, accompagnant au piano les films muets. Obligée d'arrêter avec l'arrivée du cinéma parlant, elle se marie à Pierre Blaudelle, fils de bourgeois. En septembre 1943, après la naissance de leur fils Madrigal – qui est en fait Blaudelle, le père d'Antoine –, Céleste et Pierre partent pour un camp militaire, laissant le bébé aux soins de M et Mme Blaudelle. Pierre meurt à la guerre et Céleste part pour New York, préférant poursuivre sa carrière musicale plutôt que de retourner chez ses beaux-parents conformistes et maniérés. Sans le dire à ses parents, Antoine part seul pour New York rencontrer sa grand-mère qui est pianiste dans un club de jazz. Le film montre parallèlement la vie de Céleste et les tentatives d'Antoine pour rapprocher ses parents séparés et pour rassembler les morceaux de son passé familial.

²⁶ Il s'agit du nom de famille du père. Ce dernier demande à se faire appeler ainsi.

2.2.13 *Léolo* (1992) – Jean-Claude Lauzon

Léolo a connu, à sa sortie, un parcours enviable au sein des festivals : présenté en première à Cannes, en compétition officielle; sélectionné pour représenter le Canada dans la catégorie des films étrangers aux Oscars; gagnant de trois prix Génie, à Toronto. Plus récemment, deux critiques de film du *Time Magazine* le classaient parmi les cent meilleurs films de tous les temps, aux côtés de *Citizen Kane* (1941), *Brazil* (1985) et *The Lord of the Rings* (2001-2003)²⁷. Il s'agit du seul film québécois remportant un tel honneur.

Léolo raconte l'histoire de Léo Lozeau, garçon de douze ans vivant dans un quartier populaire de Montréal. Issu d'une étrange famille à laquelle il refuse de s'identifier, le gamin se réfugie dans le rêve et l'écriture, et dans l'amour secret et passionné qu'il voue à sa voisine italienne, plus âgée que lui. Un certain dompteur de vers encourage également Léolo dans son talent d'écriture. À la fin du film, l'enfant cesse de rêver, et rejoint par conséquent les autres membres de sa famille à l'hôpital psychiatrique.

Classé 13 ans et plus, le film comporte un langage cru et plusieurs situations obscènes. L'imaginaire torturé de son auteur s'y déploie, à l'image du reste de sa production. Jean-Claude Lauzon, qu'on appelait l'enfant terrible du cinéma québécois en raison de son attitude provocante²⁸, a connu une courte mais brillante carrière. Après un premier film professionnel, *Piwi* (1981, c. m.), ayant remporté le Prix du jury au Festival des Films du Monde de Montréal, il remporte treize prix Génie pour son premier long métrage, *Un zoo la nuit* (1987). Il réalise par ailleurs plusieurs films publicitaires. *Léolo* est sa dernière oeuvre cinématographique : Lauzon meurt dans un accident d'avion à l'été 1997.

²⁷ Richard Corliss et Richard Schickel, «All-time 100 movies», *Time Magazine*, 17 mai 2005, [<http://www.time.com/time/2005/100movies/0,23220,leolo,00.html>] (27 juillet 2005).

²⁸ Michel Coulombe et Marcel Jean, *Le dictionnaire du cinéma québécois*, p. 380.

2.2.14 *Le ciel sur la tête* (2001) – Geneviève Lefebvre et André Melançon

D'abord conçu comme un téléfilm, le scénario du *Ciel sur la tête* est l'oeuvre de Geneviève Lefebvre. André Melançon, qui n'avait pas tourné de long métrage depuis douze ans, a fait appel à la scénariste pour la réalisation. Il s'agissait pour elle de sa première expérience derrière la caméra, mais non de sa première collaboration avec le metteur en scène. Elle a en effet écrit pour lui *Fierro... l'été des secrets* (1989). Lefebvre a par ailleurs participé à l'écriture de plusieurs téléseries, telles que *Zap*, *Graffiti* et *Diva*. Melançon est réputé pour son travail pour et auprès des enfants. On retient son documentaire *Les vrais perdants* (1978), qui traite des enfants pratiquant une discipline sportive ou artistique exigeante, et ses longs métrages de fiction de la série «Contes pour tous» : *La guerre des tuques* (1984) et *Bach et Bottine* (1986).

Le ciel sur la tête est conçu comme un long *flash-back* raconté par Simone, adulte. Âgée de dix ans dans l'histoire, la fillette est devenue aveugle à la suite d'une grave maladie²⁹. Elle vit seule avec son père Marc sur l'île d'Orléans, et elle est amoureuse de Fred, le tombeur du village et le meilleur ami de son père. Sa mère Dolorès les a quittés depuis peu pour mener sa vie comme elle l'entendait. Marc en est toujours amoureux, quoiqu'il entretienne une relation avec Céline. Belle et douce jeune femme, celle-ci aime profondément Marc, mais souffre de son ambivalence. Simone désire avoir Céline comme mère et presse son père de l'épouser. Lorsqu'un aviateur argentin, Diego, atterrit par accident dans le village, la vie de tous est chambardée. Céline et lui tombent amoureux, sous le mauvais oeil de Simone. Marc demande finalement Céline en mariage, mais celle-ci choisit l'amour de Diego. Le film se conclut par le mariage de Simone et Fred, quelques années plus tard.

Nominé au gala des prix Genie, le film n'a pas récolté un succès énorme. On lui a reproché son manque de liant, son ton poétique trop appuyé et sa voix *off* superflue.

²⁹ La jeune comédienne qui joue le rôle, Arianne Maheu, est aveugle de naissance.

2.3 Présentation de la problématique

Un survol des films de notre corpus permet de constater que l'enfant y est souvent représenté autrement que ne le veut la vision populaire : ses droits sont plus ou moins respectés, sa naïveté a été troquée pour un regard lucide sur le monde, sa spontanéité a été relayée par une méfiance face au monde adulte.

Il y aurait donc un décalage entre, d'une part, la conception contemporaine occidentale de l'enfant telle qu'elle se manifeste dans la législation et à travers les lieux communs à l'égard de l'enfant et, d'autre part, l'image de l'enfant construite par le cinéma québécois de fiction. Nous avons déjà repéré ce décalage dans les représentations de l'enfant offertes par la littérature française et le cinéma occidental.

Les interrogations sont nombreuses. Ce décalage est-il réel, vérifiable? Si c'est le cas, quelles en sont les raisons? Quoiqu'il ne soit pas spécifique au Québec, prend-il ici une forme particulière? À quelle(s) conception(s) de l'enfant renvoie la représentation qui est faite de ce dernier par le cinéma québécois de fiction?

Considérant nos champs de connaissances et de compétences, les moyens que nous possédons ainsi que les limites d'un mémoire de maîtrise, la question principale à laquelle nous désirons répondre par notre recherche est la suivante : Dans quelle mesure la représentation de l'enfant véhiculée par le cinéma québécois de fiction pour adultes concorde-t-elle avec la conception contemporaine occidentale de l'enfant?

Avant d'exposer nos hypothèses, nous désirons anticiper quelques commentaires qui pourraient être formulés quant à la pertinence de notre question de recherche. Certes, il faut distinguer la conception que nous avons de l'enfant des gestes réels que nous posons à son endroit. La conception de l'enfant est une idéalisation, un absolu vers lequel il faut tendre et qui nous est rappelé par la législation. Dans la réalité, nos comportements à l'égard des enfants ne sont pas toujours en cohérence totale avec l'idée que nous avons de ces derniers. Par exemple, bien que nous concevions l'enfant comme un être fragile, plus vulnérable que ne l'est l'adulte, il arrive que nous

le maltraitions, que nous fassions fi de sa prétendue vulnérabilité³⁰. En ce sens, il est normal que, dans le champ des représentations, l'enfant ne soit pas toujours traité comme il se devrait. Est-il alors impertinent de trouver problématique la représentation de l'enfant donnée par le cinéma québécois? Nous ne croyons pas. Dans les films québécois, aux traitements souvent illégitimes réservés aux enfants, peu d'alternatives sont proposées. Les enfants semblent condamnés à leur sort. C'est une chose que de dénoncer une situation familiale ou sociale; c'en est une autre que de la présenter comme inévitable ou incorrigible. En ce sens, le cinéma québécois ne fournit pas de modèle positif et inspirant de ce que pourrait être une enfance heureuse. C'est donc la conception même de l'enfance qui est dénaturée.

Par conséquent, nous maintenons notre question de recherche, et y répondons de la façon suivante : la représentation de l'enfant véhiculée par le cinéma québécois de fiction pour adultes se distingue dans une large mesure de la conception occidentale contemporaine de l'enfance. Les différences pourraient se résumer en trois points: les compétences supposées de l'enfant, les droits qu'il possède et les relations qu'il a avec les membres de sa famille.

Les compétences de l'enfant représenté dans le cinéma québécois vont au-delà de celles qu'on lui attribue généralement : il possède une maîtrise de la langue et de la rhétorique assez exceptionnelle³¹, voire comparable à celle du poète (*Les bons débarras*); il est capable de jugement critique à l'égard de sa propre famille et du monde qui l'entoure (*Léolo*), etc. Certes, les enfants «normaux» nous surprennent parfois en disant un mot peu commun ou en émettant une réflexion particulièrement lucide; ils en sont capables. Or, l'enfant du cinéma québécois, lui, tient un discours, une argumentation. Souvent narrateur (*La canne à pêche*, *Léolo*, *Le ciel sur la tête*), il

³⁰ En témoigne une étude réalisée pour la Commission du droit du Canada qui chiffre à 15,7 milliards de dollars par année les coûts engendrés par la violence exercée envers les enfants au Canada. Voir «La violence contre les enfants coûte 15 milliards à la société», *La Presse* (Montréal), 16 novembre (2004), p. A16.

³¹ Pourtant, le mot «enfant» vient du mot latin *infans*, lequel signifie non parlant.

donne son opinion, en voix *off*, sur ce qui se passe autour de lui ou sur la vie en général. Sa réflexion a les traits de celle d'un adulte.

Par ailleurs, l'enfant du cinéma québécois ne semble pas avoir les droits que lui reconnaît pourtant la société québécoise³². Du moins, ces droits sont bafoués : l'enfant est parfois victime de mauvais traitements (*La petite Aurore l'enfant martyr*); ses parents ne lui donnent pas la sécurité et l'attention auxquelles il a droit (*Le matou*), etc. Le paradoxe est d'autant plus flagrant que la période couverte par les films de notre corpus correspond à celle durant laquelle la notion de droits de l'enfant s'est affirmée, tant au Québec que sur le plan international.

En ce qui concerne les relations entre l'enfant et les membres de sa famille, la vision contemporaine occidentale les définit de façon égalitaire, fondées sur le respect mutuel, l'amour et, tout de même, une saine autorité exercée par les parents sur leurs enfants. Paradoxalement, dans le cinéma québécois, l'enfant tient souvent le rôle de parent à l'égard de ses propres parents (*Les bons débarras*, *Les portes tournantes*). L'instance parentale est faible, ambiguë, aux prises avec d'autres problèmes.

Ces caractéristiques sont, selon nous, celles qui se dégagent le plus fortement de la représentation de l'enfant dans le cinéma québécois de fiction pour adultes; elles sont en décalage par rapport à la conception occidentale contemporaine de l'enfant, partagée par le Québec. Toutefois, certains films (*Tout l'or du monde*, *Ça n'est pas le temps des romans*, etc.), peut-être plus marginaux, proposent une vision différente de l'enfant. Nul doute qu'ils devront aussi être pris en compte; l'analyse n'en sera que plus nuancée.

Outre notre question centrale, deux questions sectorielles sous-tendent notre recherche : Quelles sont les grandes tendances qui se dégagent de la représentation de l'enfant dans le cinéma québécois de fiction pour adultes? Qu'est-ce que cette

³² Nous nous référons ici à la *Loi de la protection de la jeunesse* de 1950 – et à ses développements ultérieurs – et à la *Charte des droits et libertés de la personne* adoptée en 1975.

représentation de l'enfant exprime de la société québécoise? Ces deux questions exigent des réponses complexes, faisant appel à différents éléments sociétaux qui ne relèvent pas de nos compétences. Elles permettent cependant un enrichissement de notre analyse et indiquent le questionnement sous-jacent à celle-ci, par lequel le présent mémoire trouve son intérêt. C'est pourquoi nous les conservons.

En réponse à la première question, nous pouvons avancer qu'une analyse des éléments spatio-temporels des films montre que l'enfant est placé, dans la majorité des cas, dans un contexte social très restreint, les notions de collectivité et d'histoire étant plus ou moins évacuées (*Les bons débarras*, *Le sourd dans la ville*, *Le ciel sur la tête*). Ce serait là une des caractéristiques de la représentation de l'enfant dans le cinéma québécois, caractéristique qui confirme une tendance qu'a prise ce cinéma à privilégier l'intime plutôt que le collectif. Notre seconde réponse concerne le caractère mythique du personnage. Nous avons vu dans la section 1.3.1 que l'enfant de la littérature française était fortement mythifié. Cette tendance s'exprime aussi dans le cinéma québécois, mais de façon plus atténuée. Une partie des films du corpus (*Au bout de ma rue*, *Tout l'or du monde*, *La canne à pêche*, *Ça n'est pas le temps des romans*) ne font pas de l'enfant un être mythique; ils le montrent plutôt comme un petit individu en développement, traversant comme tout le monde certaines difficultés. La mythisation du personnage de l'enfant est toutefois perceptible à travers plusieurs films, particulièrement *Les bons débarras*, *Mario*, *Le matou*, *Les portes tournantes*, *Léolo* et *Le ciel sur la tête*. Dans la majorité de ces films, l'enfant est confronté à une réalité décevante qui semble avoir déjà altéré sa nature d'enfant. Celui-ci n'apparaît plus tant comme une force de vie nouvelle, mais comme une victime. Ceci rejoindrait, une fois de plus, une tendance du cinéma québécois à proposer une vision défaitiste du monde et de ceux qui le peuplent.

La seconde question implique une réponse beaucoup plus subjective, d'ordre exploratoire, mais néanmoins extrêmement importante. C'est à travers elle que notre recherche trouve également sa pertinence. En effet, nous croyons que l'étude d'un

cinéma n'a de valeur que si elle nous informe sur la société de laquelle il a émergé. Un lien étroit existe entre le cinéma d'un peuple et l'imaginaire collectif de celui-ci, ses représentations identitaires. Certes, il s'agit d'un jeu de correspondances et d'écarts, comme l'ont souligné Bill Marshall et, avant lui, Fredric Jameson.

[The national allegorical readings of film texts], as Jameson correctly and subtly points out, will not be one-to-one homologies of, say, nation and individual protagonist [...] but will be "profoundly discontinuous, a matter of breaks and heterogeneities, of the multiple polysemia of the dream rather than the homogeneous representation of the symbol." [...] This language[*'s* advantage] is to preserve the inescapability of politics in the text and yet to respect the specifically aesthetic procedures of meaning production. Since Quebec film texts tend to be vehicles for competing (as opposed to totalizing) discourses of the nation, this methodology of plurality within in anchoring framework is quite a boon.³³

Cinéma et nation entretiennent donc un rapport complexe, le premier se faisant parfois miroir de la seconde, ou allant à contre-courant de celle-ci. Notre recherche, nous l'espérons, mettra en lumière la nature du lien existant entre l'image de l'enfant construite par le cinéma québécois et le discours général que tient la société québécoise sur l'enfant.

³³ Fredric Jameson, «Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism.», *Social Text*, no 15 (automne 1986), p. 73; cité dans Bill Marshall, *Quebec National Cinema*, Montreal & Kingston, London, Ithaca, McGill-Queen's University Press, 2001, p. 2-3.

CHAPITRE III

CADRES THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIQUE

L'approche choisie pour procéder à nos analyses filmiques est la sémiotique. Cette discipline a comme objet d'étude la vie des signes, c'est-à-dire les lois et codes des systèmes signifiants, dans différents domaines de la communication. Le cinéma est sans aucun doute un système signifiant. Un film est produit dans le but avoué de signifier. Il s'agit d'un objet sémiotique qui ne peut trouver son utilité que dans le fait de faire sens pour quelqu'un.

L'avantage de la sémiotique est de fournir une méthode apte à tenir compte de la spécificité du langage cinématographique. En effet, la sémiotique cherche d'abord à saisir le fonctionnement d'un langage avant d'interpréter les énoncés utilisant celui-ci. Cette compréhension des codes permet de faire des interprétations éclairées et nuancées. De plus, l'analyse sémiotique se fonde sur un examen systématique de toutes les couches signifiantes d'un texte¹, même les plus contradictoires : de là son caractère rigoureux.

Dans un premier temps, nous présenterons la discipline elle-même ainsi que les concepts théoriques pertinents dans le cadre de ce mémoire. Dans un deuxième temps, nous présenterons la méthodologie utilisée pour effectuer nos analyses filmiques.

¹ Le terme «texte», tel qu'utilisé par Christian Metz dans *Langage et Cinéma*, désigne toute production communicationnelle envisagée comme «objet signifiant», comme «unité de discours». Voir à ce sujet Jacques Aumont *et al.*, *Esthétique du film*, p. 143-145.

3.1 Cadre théorique

Cette discipline s'est scindée en deux courants de recherche principaux, généralement désignés par *sémiologie* et *sémiotique*, représentés par leurs chefs de file respectifs : Ferdinand de Saussure (1857-1913) et Charles Sanders Peirce (1839-1914). De façon simplifiée, nous pouvons dire, pour les différencier, que le premier a surtout étudié le langage verbal et a fondé la sémio-linguistique. Sa théorie du signe repose sur un rapport binaire entre un signifiant et un signifié, le premier étant la partie visible du signe, et le second, ce à quoi il renvoie. La sémiotique de Peirce, quant à elle, s'applique à tous les systèmes signifiants. Elle considère le signe selon un modèle triadique : le signe met en relation non seulement un signifiant et un signifié, mais également un interprétant, c'est-à-dire une instance assumant la relation entre la partie visible du signe et son référent. La sémiotique de Peirce prend également en compte la situation d'énonciation, ou contexte, dans laquelle se projettent les trois composantes du signe. Ainsi, toute relation signifiante s'inscrit dans un lieu géographique et dans une temporalité; si ceux-ci étaient différents, les termes de la relation s'en trouveraient modifiés. En cela, il s'agit d'une sémiotique répondant à un principe pragmatique.

C'est la sémiotique telle que développée par Peirce qui nous est la plus utile dans le cadre de notre étude. Toutefois, celle-ci ayant cherché à élaborer des concepts valables pour l'ensemble des systèmes signifiants, elle nous éclaire peu sur le langage cinématographique spécifiquement. Nous ne prendrons donc pas appui sur les concepts de Peirce directement, mais sur des auteurs appartenant à deux branches de la sémiotique, soit la sémiotique de l'image et l'analyse filmique.

Catherine Saouter, d'obédience peircienne, se spécialise dans la sémiotique de l'image. Son essai *Le langage visuel* constitue la grammaire de base du langage des images. Tout comme les images fixes, le cinéma utilise les codes propres au langage visuel. Connaître ces derniers est donc essentiel dans le cadre de notre recherche. Comme le dit l'auteur,

[l']image est un signe complexe et le piège courant consiste à ne saisir d'elle que son résultat interprétatif [...]. [L]'articulation du langage visuel par la dialectique des plans plastique et iconique [...] fait des images des signes interprétant le monde et ses discours. Construire un énoncé sémiotique *est* une interprétation, d'où l'importance de précisément saisir et analyser les composantes qui le constituent, à savoir, ici, celles du langage visuel.²

Notre recherche se veut une analyse de la représentation de l'enfant dans le cinéma québécois, tant à travers le discours entretenu que son énonciation. Nous étudierons donc autant ce que les films disent à propos de l'enfant que la manière dont ils le disent. Ajoutons que l'approche sémiotique, par opposition aux approches critiques, suppose la mise de côté des jugements esthétiques portés sur les oeuvres; celles-ci seront étudiées dans leur dimension signifiante strictement.

Nous avons parlé à quelques reprises de «langage cinématographique». Le statut de langage du cinéma ne va pourtant pas de soi; longtemps, les théoriciens l'ont débattu. Certains, dont André Bazin³, ont nié ce statut: puisque le langage verbal était selon eux la forme exclusive du langage, ils en ont déduit que le langage filmique, différent du langage verbal, n'était pas un langage. Jean Mitry et Christian Metz, parmi d'autres, ont postulé au contraire l'existence du langage cinématographique en tant que tel. Avec eux, nous croyons que le cinéma, bien qu'il soit d'abord constitué d'images reconnaissables par tous, est aussi un système de signes et de symboles. Il ne se réduit pas à une grammaire normative qui, si judicieusement respectée, produit des oeuvres parfaites⁴. Cependant, comme tout langage, le cinéma se décompose en un ensemble d'éléments, à la fois matériels et abstraits (structurels, formels...). L'organisation de ces éléments, aussi variée qu'elle puisse être, induit des significations diverses. Connaître ces éléments ainsi que le fonctionnement de leurs

² Catherine Saouter, *Le langage visuel*, Montréal, XYZ éditeur, 2000, p. 92-93.

³ Voir *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Cerf, 1987, 372 p.

⁴ À la suite de la Seconde Guerre mondiale, alors que les ciné-clubs prenaient de l'ampleur en Europe et qu'apparaissait un mouvement d'éducation populaire, plusieurs auteurs ont travaillé à des grammaires cinématographiques. Du côté français, on retient André Berthomieu (*Essai de grammaire cinématographique*, 1946) et Robert Bataille (*Grammaire cinématographique*, 1947).

articulations permet de dégager les stratégies rhétoriques à l'oeuvre dans les films. En clair, il s'agit de considérer le cinéma non pas comme un art traduisant objectivement le réel, mais comme un moyen de communication au service d'une instance émettrice.

Louis Hjelmslev appelle «matières de l'expression⁵» les éléments d'une nature physique – les signifiants – dont un langage est composé. Le cinéma sonore combine cinq matières: des images photographiques mouvantes, multiples et mises en série; des notations graphiques (intertitres sur cartons; sous-titres et mentions graphiques internes à l'image); du son phonique (les voix); du son musical; du son analogique (les bruits)⁶. Il présente donc un haut degré d'hétérogénéité, en comparaison à la littérature, par exemple, qui n'utilise que les notations graphiques. La complexité de l'analyse filmique s'en trouve accrue, chacune des matières de l'expression pouvant faire l'objet d'un examen attentif. Pour notre part, nous nous concentrerons, dans un premier temps, sur la matière spécifique au langage cinématographique, soit l'image mouvante. Dans un deuxième temps, les autres matières (dialogues, bruits, etc.) seront arrimées, suivant les nécessités de l'analyse.

Voyons d'abord les notions fondamentales de la représentation filmique, dans sa dimension visuelle. Nous prenons appui sur le livre *Esthétique du film*⁷. Nous aborderons les caractéristiques matérielles de l'image filmique, l'impression de profondeur, la dialectique champ/hors-champ ainsi que la notion de plan. Ces informations, trop générales pour être utilisées comme telles dans notre grille d'analyse⁸, constituent néanmoins les fondements de celle-ci. C'est pourquoi nous les présenterons brièvement.

⁵ Voir *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Éd. de Minuit, 1968.

⁶ Jacques Aumont *et al.*, *Esthétique du film*, p. 138-139.

⁷ *Ibid.*, 238 p.

⁸ Voir tableau 3.1, p. 91.

L'image filmique présente deux caractéristiques matérielles importantes: elle est plate, c'est-à-dire composée de deux dimensions, et limitée – un cadre la détermine. En apparence anodines, ces deux caractéristiques ont des conséquences importantes. Par son aspect bidimensionnel, l'image filmique diffère de la réalité. L'illusion de profondeur est toutefois possible. Deux techniques sont utilisées pour y parvenir: la perspective monoculaire et la profondeur de champ. La perspective monoculaire régit les représentations visuelles depuis la Renaissance. Le cinéma a adopté ce même système de représentation. La caméra cinématographique crée une image semblable à la perception humaine: elle adopte un point de vue unique, les objets qu'elle représente étant alignés selon les lois de la perspective. La profondeur de champ désigne la plus ou moins grande zone de netteté de l'image. Elle participe également au leurre de la profondeur.

La deuxième caractéristique matérielle de l'image filmique – le fait qu'elle soit délimitée par un cadre – a une portée encore plus grande. Ne fait partie de l'image filmique que ce qui se trouve à l'intérieur du cadre: le champ. Pourtant, nul ne peut nier l'existence d'un espace se poursuivant à l'extérieur du cadre. Nous l'appelons le hors-champ. Champ et hors-champ constituent l'espace filmique. Quoiqu'invisible, le hors-champ a une importance capitale. Ce qui s'y trouve acquiert une certaine valeur, une part de mystère, du fait de son invisibilité. En ce sens, de la dialectique champ/hors-champ naît une tension avec laquelle un cinéaste peut jouer. Par exemple, le fait de prolonger la durée d'un champ vide augmente la tension entre l'espace de l'écran et l'espace hors-champ, celui-ci prenant même le pas sur l'espace du cadre. Il existe plusieurs façons de suggérer l'espace hors-champ dans un film: les entrées et sorties de champ; les interpellations directes du hors-champ (un regard hors-champ, par exemple); des personnages (ou objets) dont seulement une partie est incluse dans le champ⁹. À l'inverse, l'espace hors-champ peut être à peine suggéré, le champ semblant dans ce cas tout à fait autonome. Quoiqu'il en soit, la délimitation de

⁹ Jacques Aumont *et al.*, *Esthétique du film*, p. 15.

l'image filmique fait en sorte que le producteur d'images effectue toujours un choix: il discrimine les éléments qui feront partie du champ de ceux qui n'en feront pas partie. Ce choix, qu'il soit fait sur la base de critères esthétiques, idéologiques ou narratifs, a nécessairement des incidences sémiotiques.

La notion de plan, contrairement aux autres que nous venons d'étudier, est exclusive au cinéma – et aux autres représentations visuelles utilisant l'image mouvante. Elle implique donc qu'il y ait durée. Au moment du tournage, le plan correspond à la portion de pellicule défilant dans la caméra, entre le déclenchement du moteur et son arrêt. Tel qu'il apparaît dans le film monté, le plan est nécessairement plus court; il se définit tout de même comme un morceau de film qui défile sans interruption, compris entre deux changements de plan. Il correspond à l'unité de montage: un film est une succession de plans choisis, ordonnés et dont la durée a été fixée. La notion de plan recouvre par ailleurs plusieurs paramètres: dimensions, cadre, point de vue, mouvement, durée, rythme, relation à d'autres images¹⁰. Notre grille d'analyse filmique a pour unité d'analyse le plan.

Voyons maintenant cinq des composantes du langage visuel telles que définies par Catherine Saouter. Ces composantes s'appliquent autant à l'image fixe qu'à l'image cinétique, et elles découlent des considérations précédentes. Nous les utiliserons dans notre grille d'analyse filmique.

Taille des plans

Comme nous l'avons vu, la perspective monoculaire implique un seul point de vue et, par conséquent, une seule distance par rapport à la scène observée. La distance entre l'observateur et la chose observée se traduit en tailles de plan. Nous aurons des tailles variant du gros plan au plan de grand ensemble. Le corps humain sert ici

¹⁰ *Ibid.*, p. 26.

d'étalon de référence¹¹. Les tailles de plans ont une incidence sur la possibilité de contextualiser ou non ce qui est observé ainsi que sur l'implication psychologique du spectateur.

Point de vue

Il s'agit de la position du spectateur – ou de la caméra – par rapport à ce qu'il observe: à la même hauteur, plus haut ou plus bas. Ces positions entraînent respectivement un point de vue frontal, en plongée ou en contre-plongée. Le classicisme nous a habitués au point de vue frontal, souvent considéré comme le plus neutre: une scène est vue de face par un spectateur en station verticale. Les points de vue en plongée et en contre-plongée mettent en place un rapport plus subjectif à la scène observée. Traditionnellement, nous disons que le premier suggère la vulnérabilité du sujet et le second, sa puissance. Ces interprétations très sommaires ne valent pas pour tous les cas.

Contextualisation / Décontextualisation

Une image, qu'elle soit fixe ou animée, présente un sujet qui peut être contextualisé ou décontextualisé. Dans le premier cas, suffisamment d'indices sont donnés dans l'image pour que nous puissions identifier le lieu dans lequel se trouve le sujet. Dans l'autre cas, ces indices sont absents; le sujet n'est pas inscrit dans un espace particulier. Évidemment, plus le champ est resserré, comme dans le gros plan – c'est-à-dire plus la distance entre l'observateur et le sujet est petite –, moins le sujet a de chances d'être contextualisé, l'espace autour de lui étant trop restreint pour contenir suffisamment d'indices spatiaux. Il peut cependant arriver que des plans larges soient décontextualisés; dans ce cas, l'espace tridimensionnel ne renferme pas assez de marques de sa nature, ou encore celles-ci ont été supprimées. Dans un film, la prédominance de plans décontextualisés peut faire en sorte qu'un personnage

¹¹ Catherine Saouter, *Le langage visuel*, p. 49.

enfant, par exemple, semble déconnecté de toute vie collective, que la portée de ses actions soit limitée.

Temporalité

Contrairement à l'image fixe, l'image cinétique a une durée. La composante temporelle y est inscrite d'emblée. Toutefois, par une rhétorique visuelle ou par celle du montage, un film peut abolir, ralentir ou au contraire accélérer le temps. Dans tous les cas, ce jeu avec le temps a une incidence sur le récit et sur la perception qu'en a le spectateur. Mieux, il est au service d'une vision du monde. Saouter distingue les temps individuel et collectif, en ce qui concerne le registre référentiel des images cinétiques. «Le temps individuel renvoie à la perception psychologique intérieure, celle qui fait que, pour certains, le temps passe vite quand, pour d'autres, il traîne en longueur.¹²» Il s'exprime par l'utilisation de la caméra subjective et par les plans consacrés aux réactions des personnages. Le temps collectif concerne la communauté.

[Il] compte tous les rythmes et normalisations conçus par la culture [...]. Cela donne, d'une part, toutes les possibilités référentielles d'ordre naturel. Scènes de jour, scènes de nuit, manifestations météorologiques, ces indications naturalisent le déroulement narratif, alimentent le caractère vraisemblable de la représentation et complètent les repères formels. [...] Cela donne, par ailleurs, des possibilités référentielles d'ordre symbolique.¹³

Dans le cas de notre recherche, l'étude de la temporalité liée à un personnage enfant nous informe sur la place qu'occupe celui-ci dans le film. Par exemple, un enfant qui serait toujours inséré dans une temporalité individuelle, la sienne, nous semblerait vivre dans un monde clos, imaginaire, dans lequel les liens parentaux sont absents.

¹² *Ibid.*, p. 168.

¹³ *Ibid.*, p. 168.

Rapport de proxémie

Nous l'avons mentionné plus haut: les différentes tailles de plans placent le spectateur dans une plus ou moins grande distance par rapport à ce qu'il observe, ce qui affecte son implication psychologique. Nous appelons «proxémies¹⁴» ces distances établies entre un spectateur et un sujet, ainsi qu'entre les sujets eux-mêmes¹⁵. Elles vont du privé au public. Plus un sujet occupe d'espace dans un plan, plus le spectateur est interpellé par ce sujet. Dans un film, l'usage répété de gros plans et de plans rapprochés pour montrer un personnage provoque chez le spectateur une plus grande empathie à l'égard de ce personnage. À l'inverse, si un protagoniste est montré exclusivement par des plans larges, l'intérêt que lui portera le spectateur sera moins grand. La prise en compte de cette composante, dans le cadre de notre recherche, nous permettra d'identifier les membres du réseau social de l'enfant les plus influents ainsi que les rapports qu'ils entretiennent entre eux.

Les notions que nous venons d'étudier s'appliquent autant à l'image fixe qu'à l'image cinétique. Il convient maintenant d'examiner quelques-unes de celles spécifiques au cinéma. Puisqu'un film est une série d'images, et qu'il a par conséquent une durée, il offre des possibilités narratives plus grandes que celles offertes par une image fixe, par exemple. Un film présente un récit: il expose un certain nombre de faits, allant d'une situation initiale à une situation finale. Toutefois, entre l'histoire à raconter et le film dans sa version finale, une multitude de voies peuvent être empruntées. Aussi est-il utile de distinguer trois instances dans le cinéma narratif: le texte narratif (ou récit), la diégèse (ou histoire) et la narration¹⁶.

¹⁴ Voir Edward T. Hall, *La dimension cachée*, Paris, Seuil, 1978.

¹⁵ Nous signifions par là que les personnages entretiennent aussi entre eux un rapport de proxémie. Par exemple, le fait de ne jamais réunir deux personnages dans un même plan, ou encore de toujours les isoler en bordure de cadre, instaure un certain rapport de proxémie entre ces personnages et, ultimement, un type de relation – de tension, par exemple.

¹⁶ Nous nous référons, encore ici, à Jacques Aumont *et al.*, *Esthétique du film*, p. 75-84.

Le texte narratif est l'énoncé dans sa matérialité. Il dure de nos jours en moyenne deux heures. Au cinéma, le texte narratif¹⁷ comprend les cinq matières de l'expression que nous avons nommées plus haut. Il se présente comme un discours clos: *discours* parce qu'il implique un énonciateur et un spectateur; *clos* parce qu'il comporte un début et une fin.

La diégèse est l'histoire que le spectateur est en mesure de reconstituer à partir du texte narratif. Elle est, si l'on veut, le signifié, alors que le texte narratif est le signifiant. Elle est donc extra-cinématographique, puisqu'elle concerne tous les arts narratifs. Par exemple, la diégèse du *Petit chaperon rouge* est commune au conte, à la pièce de théâtre et au film qui en feraient l'adaptation.

Plus abstraite, la narration «concerne les rapports existant entre l'énoncé et l'énonciation, tels qu'ils se donnent à lire dans le récit: ils ne sont donc analysables qu'en fonction des traces laissées dans le texte narratif.¹⁸» C'est par l'action de l'instance narrative qu'une histoire prend la forme d'un texte narratif, dans toute sa singularité. Il faut distinguer l'instance narrative «réelle» de l'instance narrative «fictive», toutes deux faisant partie de la narration. La première désigne l'équipe participant à la réalisation d'un film ainsi que la situation dans laquelle s'inscrit la production du film. Cette instance demeure généralement invisible pour le spectateur (il est rare, par exemple, qu'un film fasse état des problèmes logistiques rencontrés, ou encore qu'il intègre dans le champ de la caméra son chef habilleur!), bien que l'entièreté du film soit influencé par son action. L'instance narrative «fictive» est interne à la diégèse. Elle désigne le ou les personnage(s)-narrateur(s) d'un film.

En résumé, on dira qu'entre le texte narratif et la diégèse d'un film, il y a toujours un décalage, et que celui-ci est plus ou moins important suivant les interventions de l'instance narrative. Ces interventions peuvent concerner l'ordre, la durée ou le mode.

¹⁷ Cette notion se retrouve également en littérature.

¹⁸ *Ibid.*, p. 77.

Pour des raisons d'intérêt dramatique, l'ordre des événements composant la diégèse peut être modifié dans le texte narratif. C'est souvent le cas dans les films de suspense: les détails de l'événement duquel découle toute l'histoire – un meurtre, par exemple – n'apparaissent qu'à la fin du récit, l'intérêt du spectateur ayant ainsi été maintenu. Lorsque l'ordre a été conservé, on dira du récit qu'il est linéaire.

Les interventions concernant la durée sont quasi inévitables, l'histoire à raconter étant généralement plus longue que le format de deux heures auquel est contraint un long métrage. Par conséquent, des pans de la diégèse sont escamotés, de même qu'une multitude de gestes quotidiens ne contenant aucune valeur dramatique. On appelle «ellipses» ces portions de la diégèse, plus ou moins longues, qui sont omises dans le récit. Il arrive aussi que des actions diégétiques aient une durée plus longue dans le récit que celle qu'elles auraient dans la réalité; il en va ainsi des gestes ou des situations sur lesquels on désire mettre une emphase.

«Le mode est relatif au point de vue qui guide la relation des événements, qui régule la quantité d'information donnée sur l'histoire par le récit.¹⁹» Une situation étant envisageable selon une multitude de points de vue, l'instance narrative doit nécessairement opérer un choix quant à celui qu'elle adoptera. On retient ici le phénomène de la focalisation. Lorsque la caméra isole un personnage, s'attarde à ses gestes et à ses réactions, on dit qu'il y a focalisation *sur* un personnage. L'attention du spectateur est alors concentrée sur celui-ci. Ce procédé est très fréquent, puisque l'organisation d'un récit implique qu'il y ait des personnages principaux et secondaires. La focalisation *par* un personnage est le fait d'adopter le point de vue de celui-ci; la caméra subjective le permet. Notons que ces focalisations peuvent varier au cours d'un film, l'intérêt étant porté tantôt sur un personnage, tantôt sur un autre.

Les interventions de l'instance narrative peuvent aussi être considérées sous l'angle d'un jeu rhétorique se décomposant en une multitude de figures. Les tropes du

¹⁹ *Ibid.*, p. 84.

langage verbal ont leurs équivalents dans le langage visuel. Nous n'aborderons que celles qui engagent des effets de sens importants: la métaphore et la synecdoque. Nous prenons appui sur l'article de Catherine Saouter, «Rhétorique verbale et rhétorique visuelle», publié dans *RSSI* en 1995.

La métaphore et la synecdoque sont deux figures consistant à substituer un terme par un autre, dans un but d'économie narrative et/ou de production de sens. *Terme* équivaut au cinéma à un élément perceptible visuellement: objet, partie du corps humain, lieu physique, etc.

Dans la métaphore, «le terme substituant et le terme substitué appart[iennent] à des classes sémantiques différentes, mais poss[èdent] un ou plusieurs traits distinctifs communs. Le remplacement est motivé par cette partie sémique commune.²⁰» Par exemple, un récit filmique pourrait traduire le lent passage du temps (terme substitué) dans la vie d'un personnage par un gros plan sur un robinet fuyant (terme substituant). Les deux termes n'appartiennent pas à la même classe sémantique: le temps est une entité abstraite, tandis que le robinet appartient à la catégorie des objets utilitaires. Par contre, un trait distinctif commun rejoint les deux termes: ils peuvent s'écouler lentement. C'est le trait sur lequel est fondée la métaphore.

Dans la synecdoque, «les deux termes appart[iennent] à la même classe sémantique.²¹» Il s'agit de montrer la partie pour le tout, ou le tout pour la partie. On aura par exemple un gros plan sur des jambes minces et dénudées pour signifier une femme attirante. Il s'agit là d'une synecdoque particularisante. À l'inverse, on aura un plan large montrant un décor urbain plutôt qu'une ville bien localisée (Montréal, Singapour...). Il s'agit alors d'une synecdoque généralisante.

Les substitutions de termes peuvent être faits suivant deux modes de décomposition: π (mode référentiel) et Σ (mode conceptuel).

²⁰ Catherine Saouter, *Le langage visuel*, p. 149.

²¹ Catherine Saouter, *Le langage visuel*, p. 148.

Le mode π désigne la décomposition dans laquelle les parties sont entre elles dans un rapport de produit logique π (conjonction *et*). [...]

Le mode Σ désigne la décomposition dans laquelle les parties sont dans un rapport de somme logique Σ (conjonction *ou*)²².

Reprenons un des exemples précédents. Le gros plan sur des jambes de femmes pour signifier une femme *sexy* est une synecdoque particularisante faite sur le mode π : qu'on choisisse les jambes, la poitrine ou la cambrure du dos, aucune de ces parties n'est une femme en tant que telle. Si la signification «femme *sexy*» avait été produite par un plan moyen sur une femme bien connue culturellement et possédant cette qualité (Claudia Schiffer, Penelope Cruz...), la figure aurait été faite sur le mode Σ : la femme montrée est bel et bien une femme, et non uniquement l'une de ses parties.

Métaphore et synecdoque sont deux figures de rhétorique fréquemment utilisées au cinéma. Elles rendent possibles de riches significations faites avec une économie de moyens. Leur formalisation permet un meilleur entendement des stratégies discursives à l'oeuvre dans un film.

Les considérations précédentes (distinction entre texte narratif, diégèse et narration; interventions faites sur l'ordre, la durée et le mode; métaphore et synecdoque) nous font voir que tout film est une construction, un discours davantage qu'une saisie objective du monde réel. Pourtant, il se présente rarement comme tel.

Le phénomène de diégétisation²³ [...] est l'effet d'un fonctionnement général de l'institution cinématographique qui cherche à effacer dans le spectacle filmique les traces de son travail, de sa présence même. Dans le cinéma classique, on tend à donner l'impression que l'histoire se raconte toute seule, d'elle-même, et que récit et narration sont neutres, transparents: l'univers diégétique fait mine de s'y offrir sans intermédiaire, sans que le

²² *Ibid.*, p. 148.

²³ On appelle diégétisation le fait de considérer des éléments d'un film comme appartenant à la diégèse alors qu'ils découlent en fait d'une intervention de l'instance narrative. Voir à ce sujet Jacques Aumont *et al.*, *Esthétique du film*, p. 84.

spectateur ait le sentiment qu'il lui faut recourir à une instance tierce pour comprendre ce qu'il voit. [...]

De se donner comme une histoire [...], le film de fiction tire quelques avantages. Il nous présente en somme une histoire qui se raconte toute seule et qui, de ce fait, acquiert une valeur essentielle: être comme la réalité, imprévisible et surprenante. Elle semble en effet n'être que l'épellation d'un surgissement événementiel qui ne serait guidé par personne. Ce caractère de vérité lui permet de masquer l'arbitraire du récit et l'intervention constante de la narration, comme le caractère stéréotypé et réglé de l'enchaînement des actions.²⁴

Il n'y a pas à s'offusquer d'un tel fonctionnement de l'institution cinématographique. Un film qui chercherait constamment à montrer son statut de discours et qui, par le fait même, susciterait la distanciation du spectateur, serait bien lassant. Toutefois, il est de la responsabilité de l'analyste de décrire la structure interne d'un film et de mettre ainsi en lumière ce qui relève de l'instance narrative et qui constitue un discours sur le monde. C'est de cette façon que l'on parviendra à dégager le discours entretenu sur l'enfant, le système de valeurs auquel il est attaché dans le cinéma québécois.

3.2 Méthodologie

Voilà donc les assises théoriques sur lesquelles s'appuie notre travail. Il nous faut maintenant présenter la méthodologie que nous emploierons pour procéder à nos analyses de contenu. Il n'existe dans ce domaine aucune grille ni méthode qui vaille pour tout corpus.

Nous savons cependant qu'«[u]ne analyse filmique suppose [...] deux conditions: la constitution d'un état intermédiaire entre l'oeuvre elle-même et son analyse, et la modification plus ou moins radicale des conditions de vision du film [la possibilité de l'arrêt sur image].²⁵» Cette seconde condition a été entièrement remplie, chacun des

²⁴ *Ibid.*, p. 85.

²⁵ *Ibid.*, p. 152.

films de notre corpus étant disponible en vidéocassette. Ceux-ci ont donc été visionnés à maintes reprises, à l'exception d'un, *Le rossignol et les cloches*, qui n'a pu être visionné qu'une fois en raison de sa difficulté d'accès²⁶. La première condition équivaut à la constitution d'une description détaillée du film – ou d'une partie du film – utilisant la langue plutôt que le langage filmique. Cet état intermédiaire correspond à cinq documents de travail ayant pour but de décrire avec une précision croissante les films à l'étude, selon différents aspects.

3.2.1 Fiche technique

Il s'agit d'un document écrit d'un maximum de deux pages qui comporte les éléments suivants: la référence complète du film, le résumé, le traitement visuel général, le traitement visuel et narratif de l'enfant, les commentaires personnels sur le film. Cette fiche technique constitue un premier travail d'appréhension de l'objet filmique. Elle indique nos intuitions premières quant aux éléments significatifs de l'œuvre en question.

3.2.2 Fiches de personnages

Chaque personnage principal doit faire l'objet d'une fiche contenant les informations suivantes : nom, âge, lien avec les autres personnages, nationalité, classe sociale, caractéristiques physiques, lieu de résidence, profession/occupation, qualités, défauts, intérêts, autres informations. Ce travail de description des personnages permet de déterminer le réseau social de l'enfant, de comprendre les ressources qu'il possède, l'environnement dans lequel il vit.

²⁶ Les seules copies de ce film se trouvent aux Archives Nationales du Canada, à Ottawa.

3.2.3 Axes temporels : texte narratif VS diégèse

Ce travail se divise en deux étapes effectuées parallèlement. D'une part, il faut décrire chronologiquement les scènes du film en indiquant, pour chacune, les personnages impliqués, le temps, le lieu ainsi que les actions qui s'y déroulent. Il s'agit donc de la version écrite du texte narratif dans son déroulement chronologique. D'autre part, il faut décrire l'axe temporel de la diégèse; chacune des scènes déjà décrites devrait donc se retrouver sur cet axe, dans un ordre plus ou moins semblable suivant les interventions de l'instance narrative. Nous sommes ainsi en mesure d'évaluer le décalage entre le texte narratif et la diégèse, de déterminer les ellipses du récit, l'importance accordée aux diverses situations, etc. Il s'agit là d'un travail long, essentiel pour saisir l'entièreté du film et pour éviter de faire des interprétations abusives.

3.2.4 Grille d'analyse filmique – plan formel²⁷

Les trois étapes précédentes ont permis d'identifier les éléments significatifs de la représentation de l'enfant faite par chacun des films. L'étape suivante est d'identifier une séquence représentative de l'enjeu du film en regard de notre problématique²⁸. Cette séquence sert en quelque sorte d'*échantillon*.

La première grille d'analyse a pour but de relever les éléments constitutifs de la séquence choisie. Il s'agit de décrire cette dernière en utilisant les codes d'expression du langage visuel et du langage cinématographique. Un strict niveau dénotatif est exigé. Pour chaque plan sont notés les éléments suivants : la taille du plan; la contextualisation ou la décontextualisation de l'espace; la présence ou l'absence des marques de temporalité; l'occurrence, ou non, de l'enfant dans le plan; les autres personnages présents dans le plan; les rapports de proxémie (celui entre les personnages; celui entre le spectateur et les personnage); les actions; les dialogues;

²⁷ Voir tableau 3.1, p. 91.

²⁸ Dans certains cas, plus d'une séquence peut être choisie pour un même film.

les autres informations pertinentes. Cette première grille doit être une transposition écrite de certaines composantes de la séquence étudiée; aucune interprétation ne doit y apparaître.

Tableau 3.1 Grille d'analyse filmique – plan formel

Plans	Taille	Espace	Temps	Occurrence de l'enfant	Autres personnages	Rapports de proxémie		Actions	Dialogue	Autres
						Entre les personnages	Avec le spectateur			
1										
2										
3										
...										

3.2.5 Grille d'analyse filmique – plan référentiel

Une seconde grille doit ensuite être remplie, celle-là divisée en quatre sections correspondant aux quatre critères retenus pour décrire la représentation de l'enfant : l'enfant comme tel – sa nature, ses caractéristiques, ses compétences, ses droits, ses responsabilités; sa famille nucléaire – père, mère, frère(s) et sœur(s), et tout autre personne vivant avec lui; son réseau de soutien – toutes les personnes qui, de près ou de loin, veillent à son bien-être; la collectivité. À partir des informations de la grille précédente, il s'agit de poursuivre la description de la séquence selon les critères retenus et de façon moins schématique. Par exemple, nous dirons que l'enfant est quasi-omniprésent, que son père n'est représenté que par des plans larges où l'enfant n'est jamais présent, etc. Cette grille devrait parvenir à décrire l'enfant représenté, les différentes sphères dans lesquelles il évolue ainsi que les rapports établis entre ces éléments. Elle devrait contenir l'ensemble des données que nous jugeons pertinentes à l'égard de la représentation de l'enfant. Elle constitue le matériel de base de l'analyse des résultats.

Par ailleurs, ces cinq documents de travail n'ont pas été produits pour chacun des quatorze films du corpus. Pour chacune des périodes décrites par Yves Lever dans *Histoire du cinéma au Québec*¹, un film a été choisi; il devait être représentatif de la période concernée. Deux films ont été choisis pour la dernière période en raison de l'étendue de celle-ci (1969-1994). Quatre films ont donc fait l'objet d'une analyse minutieuse: *La petite Aurore l'enfant martyr*, *Au bout de ma rue*, *Les bons débarras* et *Léolo*. Les dix autres films du corpus n'ont fait l'objet que du premier et du dernier document de travail.

¹ Voir chapitre II.

Notre analyse se veut à mi-chemin entre l'analyse textuelle (analyse de l'organisation interne d'un énoncé) et l'analyse du contenu des oeuvres²; il ne s'agit pas seulement de relever les codes et systèmes signifiants à l'oeuvre dans les films, mais aussi de proposer une interprétation de leur contenu, à la lumière des données recueillies sur leur structure. Ainsi, la sémiotique de l'image et l'analyse filmique nous ont permis d'examiner le plan formel des films. L'interprétation du plan référentiel s'appuie pour sa part sur différents travaux relatifs à l'enfant et à la représentation de l'enfant, tel que nous les avons présentés dans le chapitre premier. Par cette approche en deux volets, nous serons en mesure de dégager les tendances générales de la représentation de l'enfant dans le cinéma québécois, de mesurer le décalage entre cette représentation et la conception contemporaine occidentale de l'enfant et, ultimement, de discuter des enjeux de ce décalage.

² Nous utilisons l'expression «analyse du contenu» selon sa plus simple acception, et non en faisant référence à la technique de mesure et d'analyse des données utilisée en recherche.

CHAPITRE IV

ANALYSES FILMIQUES

4.1 *La petite Aurore l'enfant martyre* (1951) – Jean-Yves Bigras

Premier long métrage québécois de fiction mettant en scène un enfant comme personnage principal, *La petite Aurore l'enfant martyre* est également le succès emblématique du cinéma québécois des années 1950. Il s'agit d'un mélodrame de la plus pure tradition, où s'opposent le bien et le mal et où le langage cinématographique est utilisé de façon fort conventionnelle. La figure enfantine, appartenant à la catégorie des bons, y apparaît dans sa forme la plus simplifiée. Il est difficile de déterminer s'il s'agit là d'un trait caractéristique d'un cinéma dit populaire ou d'une véritable appréciation de la nature de l'enfant? Quoi qu'il en soit, les données recueillies sur l'enfant, sa famille et sa communauté reflètent certaines tendances de la société québécoise de l'époque.

Aurore est une petite fille de douze ans, vive, polie, aimée de son entourage, jolie comme sa mère l'était. Elle semble n'avoir aucun défaut, si ce n'est celui d'être trop obéissante et d'ainsi accélérer son passage vers la mort. Il est frappant de constater à quel point le personnage a peu d'épaisseur, peu de résonance – particulièrement lorsqu'on le compare aux enfants introspectifs et rêveurs qui seront mis en scène dans les films subséquents. L'examen de la trame narrative fournit quelques explications.

Le film met totalement l'accent sur le martyre enduré par Aurore et non sur sa nature d'enfant. Sur les trente-huit scènes dans lesquelles elle apparaît, seize sont des

scènes de violence physique et/ou verbale explicite et onze y sont directement reliées¹. Par conséquent, Aurore apparaît presque exclusivement dans sa qualité de victime, de martyre, et très peu comme une personne ayant des intérêts, des envies, etc. On ne sait quel type d'élève elle est (on sait, par le dialogue, qu'elle va à l'école, mais on ne l'y voit jamais), on ne sait quels rapports elle entretient avec les enfants de son âge – outre Maurice, son frère d'adoption; elle ne semble avoir aucun(e) ami(e).

Tout l'intérêt du film est donc porté sur cette relation problématique entre une fillette et sa belle-mère. Aurore n'entretient avec aucun autre personnage une relation aussi forte que celle qu'elle a avec Marie-Louise; l'examen du traitement visuel le confirme.

Les scènes présentant Aurore et un personnage autre que Marie-Louise sont la plupart du temps cadrées de façon à inclure dans un même plan statique les deux personnages. Cette façon de faire a pour effet de ralentir l'action, de la rendre moins intense. Par exemple, dans la scène 31, nous assistons à une discussion entre Aurore et sa tante Melvina, alors qu'elles sont dans le cimetière où est enterrée Delphine, la mère d'Aurore. Composée de trois plans (un plan large et deux plans rapprochés) présentant les deux personnages côte à côte puis face à face, dans une proxémie personnelle, la scène a peu d'éclat; la relation entre la fillette et sa tante demeure superficielle. Au contraire, les scènes présentant Aurore et Marie-Louise, fort nombreuses², sont filmées de telle sorte que la relation entre les deux personnages semble plus vive. La scène 15, d'une longueur d'environ 1 min 15 s, comme la précédente, compte pour sa part quatorze plans. L'utilisation du champ/contre-champ, dans cette discussion déjà animée, dynamise la scène et, par conséquent, le rapport entretenu entre les personnages. Celui-ci en est bien sûr un de confrontation. Certes,

¹ Nous entrons dans cette catégorie les types de scènes suivants: scènes suivant celles de martyre, montrant soit Aurore en pleurs, soit un autre personnage se questionnant sur l'état de santé de l'enfant; scènes où il est question dans le dialogue, de façon allusive ou explicite, des brutalités vécues par Aurore.

² Aurore et Marie-Louise sont réunies dans 49% des scènes.

Aurore fait preuve de courage en accusant Marie-Louise d'avoir tué sa mère. Toutefois, sa dénonciation tourne court : elle devient rapidement muette, lançant plutôt à sa rivale, en guise de réponse à ses questions, des regards remplis de sous-entendus. Après avoir menacé Aurore de représailles si elle en venait à parler à quelqu'un, Marie-Louise la pousse sur le lit. La marâtre est donc la gagnante de cette confrontation; il en sera ainsi durant tout le film, l'enfant apparaissant comme un être totalement impuissant, condamné à son sort. Soulignons que les gros plans sur Aurore, assez rares, participent peu à rendre accessible l'univers intérieur de l'enfant. Les regards exagérément intenses de la fillette manquent de naturel et minent la vérité du personnage.

Apparaît pourtant à travers le texte narratif une réelle volonté de pénétrer dans l'univers de l'enfant, de donner *sa* vision de la situation. En effet, le point de vue adopté par le récit est celui de l'enfant. Comme Aurore, nous sommes les uniques témoins des manigances de Marie-Louise qui causent la mort de Delphine. Ce choix de focalisation a une conséquence importante, celle de rendre détestable, dès le début du film, cette belle-mère meurtrière. Aucune gradation, aucune nuance dans la haine ressentie à l'égard de ce personnage : pour le spectateur, il ne fait aucun doute que Marie-Louise est coupable. L'inconscience des autres personnages apparaît donc flagrante, à la limite ridicule. Et le silence d'Aurore, lui, en devient intolérable. Le nœud de l'intrigue apparaît donc rapidement: Aurore sera-t-elle assez forte pour dévoiler le secret qu'elle porte et ainsi faire éclater la vérité?

Tout l'enjeu du film est là : dans la prise de parole, par l'enfant. Deux occasions sont offertes à Aurore pour qu'elle révèle son secret (le fait que la mort de Delphine ait été causée par Marie-Louise) et sa situation d'enfant victime de mauvais traitements : lors d'une première discussion avec Catherine (scène 13), alors que celle-ci tente de comprendre pourquoi Aurore refuse d'appeler Marie-Louise «maman» et s'entête à l'appeler «madame»; lors d'une visite au cimetière en compagnie de sa tante Melvina, alors que celle-ci la soupçonne de lui cacher quelque

chose et tente de la faire parler. Dans les deux cas, Aurore refuse de dévoiler son secret, et ce, pour deux raisons explicites : par crainte d'être découverte par Marie-Louise et de subir des châtiments encore plus grands, et surtout, pour ne pas faire de peine à son père. Christiane Tremblay-Daviault fournit une autre explication, à notre avis fort pertinente :

[...] la libération par la parole constitue en soi une menace de dégradation et, littéralement, de mutilation. Or, ce pouvoir de la parole, timidement désiré et violemment retiré, se confond avec une problématique de l'identité : les malheurs d'Aurore ont pour origine un lourd secret entretenu complaisamment comme le seul bien qu'elle possède et qui l'unit à sa mère assassinée, à laquelle elle s'identifie. Tout au long de son martyre, les réticences d'Aurore à saisir les occasions qui se présentent de révéler les cruautés dont elle est victime de la part de sa belle-mère ne sont pas dues seulement à la crainte de subir des souffrances encore plus terrifiantes. Le but inconscient d'Aurore est de s'identifier à sa mère jusqu'à ce que son «âme se sépar(ant) de son corps» elle puisse la rejoindre dans la mort.³

D'ailleurs, les dernières paroles prononcées par Aurore, alors qu'elle se meurt dans les bras de son père, sont : «Maman, viens me chercher» (scène 53).

Revenons au refus de l'enfant de dévoiler son secret. La suite des événements lui donne malheureusement raison. Elle finit par révéler sa situation d'enfant battue à deux personnes : Catherine (scène 45) et le curé (scène 47). Cette prise de parole, qui aurait dû être un acte libérateur, engendre au contraire des sanctions sévères. À la suite de chacun de ces entretiens, les blessures corporelles que subit Aurore sont encore plus violentes que les précédentes : brûlure des mains sur le poêle dans le premier cas, brûlure du visage avec un fer à repasser dans le second. Que faut-il en conclure? Que le relais de la souffrance, par la parole, n'est pas aussi bénéfique qu'on pourrait le croire? Qu'il est plus prudent de garder son secret pour soi que de le confier à quelqu'un?

³ Christiane Tremblay-Daviault, *Structures mentales et sociales du cinéma québécois (1942-1953) – Un cinéma orphelin*, Montréal, Québec/Amérique, 1981, p. 214-215.

Il est tout de même paradoxal que cette véritable prise de parole n'ait pas lieu, alors que le film ne montre que ça : des gens en train de discuter. Dans ce type de cinéma, très proche du théâtre dans sa facture, le dialogue est en effet extrêmement présent. Les actions des personnages sont rapportées plus souvent qu'elles ne sont vécues et montrées. Seule Marie-Louise passe aux actes. Ceci n'est pas sans accentuer, comme plusieurs exemples l'ont déjà montré, la haine que suscite cette belle-mère sadique, en comparaison aux autres personnages, calmes et passifs.

Aurore est la première représentante d'un personnage typique de la cinématographie québécoise : l'orphelin. Cet état est présenté ici comme gênant, inadmissible, tant socialement que dans la sphère privée. Il est mal vu qu'un père de famille veuf ne trouve pas une nouvelle femme pour s'occuper de la maison et des enfants. Le bien-être de ceux-ci exige la double présence parentale, nécessairement. Il va donc de soi que la mère d'Aurore soit remplacée par une autre et que l'enfant appelle cette dernière «maman»; le fait qu'Aurore l'appelle plutôt «madame» est considéré par tous comme une offense ou, du moins, comme le signe d'une situation problématique. Il n'est pas normal qu'un enfant n'appelle pas sa nouvelle mère «maman».

Aurore conserve de sa mère biologique un souvenir idéalisé. En témoigne son fort attachement pour le portrait photographique de sa mère qu'elle garde avec elle même durant la nuit (scène 15). Ce n'est donc pas un hasard si c'est à cet objet devenu relique que s'en prend Marie-Louise pour faire du mal à Aurore. En déchirant l'image de Delphine (scène 35), non seulement la marâtre efface-t-elle l'unique vestige tangible de cette rivale dont la féminité et les qualités maternelles lui sont sans cesse rappelées, mais elle attaque également l'identité d'Aurore. Sans l'image de cette mère bienveillante, l'enfant est incapable d'advenir par elle-même en tant qu'être unique et responsable.

Entre un passé constamment nié et un avenir n'offrant rien parce qu'associé à une parole interdite, il ne reste pour Aurore qu'un présent insupportable. D'autres films

(tel que *Tit-Coq*, sorti en 1953) ont abordé le thème de l'orphelin sous un angle positif, en exaltant l'autodétermination et la liberté d'action possibles grâce à cette posture. *La petite Aurore l'enfant martyre* montre plutôt la perte de repères qu'engendre l'état d'orphelin, la difficulté de trouver et d'assumer son identité.

Orpheline de mère, Aurore l'est aussi de père, du moins symboliquement. En effet, Théodore échoue dans sa responsabilité de père protecteur: son inaction entraîne la mort de sa fille. Sa passivité n'est cependant pas liée à un désinvestissement ou à une indifférence, mais à une grande naïveté et à une soumission à l'égard de sa nouvelle femme. Théodore n'est pas complètement aveugle : il considère étrange la mauvaise santé d'Aurore et fait part de ses doutes à Marie-Louise. Manipulatrice, celle-ci multiplie les mensonges concernant le tempérament et les gestes de la fillette; elle utilise même le chantage émotif pour dissuader Théodore de sa culpabilité. Leurré, celui-ci choisit de préserver la bonne entente au sein du couple plutôt que de persévérer dans sa quête de vérité. Il se montre finalement très mou devant les jugements et les décisions de sa femme, lui laissant le libre arbitre à la fin de chacune de leurs discussions : «Voyons, fais comme tu voudras. Moi... j'parlais pour parler»; «C'est ben correct ma femme. Agis comme tu penses.» La véritable attitude protectrice vient en fait d'Aurore elle-même, à l'égard de son père. Nous l'avons mentionné plus tôt : l'enfant refuse à plusieurs reprises de dévoiler son secret par peur de faire de la peine à son père. Ce souci constant finit par entraîner sa mort.

À travers ces relations de pouvoir au sein de la famille, la société québécoise apparaît comme une société matriarcale, la mère exerçant une forte autorité sur les membres de sa famille, et le père n'assumant que le rôle de pourvoyeur.

Qu'en est-il des rapports entre l'enfant et la collectivité? Celle-ci est relativement peu présente dans le film. La majorité des scènes (70%) concernent la sphère privée, plus précisément la famille Andois : soit elles ont lieu dans ou aux alentours de la maison familiale, soit elles prennent place ailleurs, mais n'incluent que des membres

de la famille. Les quelques scènes se déroulant dans des lieux publics (cimetière, voie publique, terrain de l'église et palais de justice) n'offrent aucun repère référentiel : le récit pourrait se passer dans n'importe quelle campagne. Le film acquiert ainsi une portée universelle en même temps qu'il enlève au personnage de l'enfant toute possibilité d'appartenir à une réalité concrète. En ce sens, Aurore est emblématique de tous les enfants battus.

Si les lieux publics sont peu représentés, on note cependant une incursion considérable de la «collectivité» dans la sphère familiale. Catherine et Abraham – voisins des Andois – ainsi que le curé se mêlent en effet beaucoup de ce qui se passe dans cette famille : ils se rendent sur place ou encore entament la discussion avec l'un de ses membres. Leurs interventions concernent toujours Aurore. Catherine demande à cette dernière: «Qu'est-ce que j'apprends ma petite Aurore? T'obéis pas à ta maman? C'est-tu vrai que tu fais rien qu'à ta tête? T'sais, même si t'as des secrets, il faut que t'obéisses à ta maman...» Et Monsieur le curé de conseiller: «Dans tout ça Théodore, il faut surtout considérer l'intérêt d'Aurore. Elle est très intelligente. À l'école du Cinq, elle perdrait son temps. Ici, à l'école du village, elle continuerait à progresser. Aurore a du talent; il faut l'en faire profiter.» Le bien-être de l'enfant est donc un souci de la communauté, bien que celle-ci échoue, comme Théodore, dans son rôle protecteur. Par ailleurs, Aurore semble évoluer presque uniquement dans l'espace restreint de la maison familiale. Ses sorties sont rares : une promenade en charrette avec son père, une course vers un étang à proximité, une promenade dans les champs se soldant par un épisode de torture, une visite au cimetière avec Melvina. Dans chacune de ces activités, aucun personnage ni figurant ne vient témoigner de la présence d'une vie sociale.

Nous avons fait le tour des éléments concernant les relations entretenues entre Aurore, sa famille et la communauté. Que reste-t-il à dire au sujet de la nature de l'enfant? Nous l'avons dit : la représentation demeure sommaire, tant l'emphase est mise sur le martyre vécu par Aurore. Nous décelons tout de même trois

caractéristiques que nous jugeons importantes : le contrôle de soi dont est capable l'enfant, sa position de témoin dans plusieurs situations, ainsi que sa nature considérée bonne par essence.

Le contrôle de soi se manifeste à travers la grande politesse dont fait preuve Aurore (vis-à-vis du curé, de sa tante Melvina, de la voisine Catherine), son observance des règles, l'oubli de soi-même et de ses intérêts propres, en faveur de ceux qu'elle aime (en témoigne le fait qu'elle refuse de dénoncer Marie-Louise pour ne pas faire de peine à son père). Il ne s'agit donc pas d'une enfant impulsive ou égoïste; elle a au contraire une forte conscience morale, un surmoi bien développé.

Par «témoin», nous entendons que l'enfant est souvent représenté dans sa qualité d'observateur. Tout le film repose d'ailleurs sur ce rapport entre une enfant ayant *vu* et des adultes n'ayant rien vu – nous faisons référence au meurtre de Delphine. Maurice est lui aussi doué pour l'observation : il voit sa mère infliger des sévices à Aurore; il est le premier à constater l'arrivée impromptue et compromettante de visiteurs à la maison. Il possède en outre des capacités intuitives qui le rendent sensible à la situation d'Aurore. Il semble donc que les enfants voient des choses que la majorité des adultes ne voient pas, qu'ils soient les uniques spectateurs de situations qui gagnent à être tues. Ce trait attribué à l'enfant est fréquent dans les représentations de celui-ci. D'autres films québécois en fourniront des exemples.

La nature obéissante d'Aurore, sa bonté naturelle et son absence de malice sont confirmées à deux reprises durant le film comme étant des caractéristiques propres aux enfants. Catherine dit que «des enfants, ça fait pas de misère à personne, surtout si on veut pas qu'ils nous en donnent» (scène 44). De même, à la fin du film (scène 55), Abraham réaffirme ce qui apparaît finalement comme la morale de l'histoire : «Les enfants, mon défunt père m'a toujours dit que c'était pas une pauvreté».

De l'issue du film, on conclut que l'enfant est un être trop vulnérable pour se protéger soi-même, que la présence de l'adulte responsable est nécessaire à son bien-

être. En ce qui concerne Marie-Louise, la conclusion est pathétique : même reconnue coupable du meurtre d'Aurore et condamnée à la pendaison, la marâtre ne vient jamais à résipiscence. Les bons sont bons; les méchants sont méchants et le demeurent. Tel est le canevas typique des oeuvres mélodramatiques.

Il est difficile pour le public moderne d'apprécier un long-métrage comme *La petite Aurore l'enfant martyre*, tant son moralisme est manichéen et sa trame narrative manque de finesse. Le public des années 1950 a pourtant accueilli le film avec beaucoup d'intérêt.

Au premier degré, on comprend pourquoi ce fut le plus grand succès, d'estime comme financier, de l'époque : le problème des enfants battus est aussi présent aujourd'hui qu'il y a quarante ans. Néanmoins, à un second degré, c'est un des films les plus explicites de cette période : la campagne est un lieu où on martyrise les enfants, où il n'y a pas de famille unie, où le mariage n'apporte que malheurs, où la religion est complètement inefficace, et tout cela entre en contradiction absolue avec l'idéologie officielle.⁴

Quoi qu'il en soit, pour le Québec contemporain, même pour ceux et celles qui n'ont jamais visionné le film, Aurore est devenue la figure emblématique de la martyre, tout comme Marie-Louise, celle de la marâtre.

4.2 *Au bout de ma rue* (1958) – Louis-Georges Carrier

Le court métrage *Au bout de ma rue* propose une histoire simple: un jeune garçon vivant dans un quartier de l'Est de Montréal découvre, par une belle journée d'été, le port de sa ville. Quoique linéaire et comportant peu d'intrigue, le récit séduit par son ton poétique et la fluidité de son rythme. Ses thèmes principaux sont la découverte et l'activité portuaire. Nous retenons comme traits marquants de la représentation de l'enfant dans ce film le caractère observateur et curieux de celui-ci, d'une part, et son inscription dans un univers social bien défini, d'autre part.

⁴ Yves Lever, *Histoire générale du cinéma au Québec*, p. 114.

Le récit adopte comme principal point de vue celui de l'enfant. Le titre du court métrage annonce d'emblée ce choix de focalisation: *Au bout de ma rue*. Le jeune garçon, toutefois, n'est pas représenté dans son statut particulier d'individu. Nous connaissons peu de choses de lui, si ce n'est qu'il est âgé d'une dizaine d'années. Aucun nom ni prénom ne lui sont attribués, et sa voix n'est jamais entendue. Les premiers plans dans lesquels il apparaît proposent une proxémie variant entre les distances personnelle et sociale. Les traits singuliers de sa personnalité sont donc atténués, au profit du contexte dans lequel il se retrouve, soit une petite cour clôturée située dans un quartier modeste. En langage rhétorique, nous dirions que la construction du personnage est réalisée par une synecdoque généralisante de type Σ : il est le représentant d'une classe d'individus, celle des enfants, et d'une classe sociale, celle des ouvriers.

La famille de l'enfant est également complètement écartée du programme narratif. Les seules informations que nous possédons à son égard sont induites par les lieux: il s'agit d'une famille relativement pauvre. Compte tenu de la courte durée du film de même que celle de l'action diégétique qu'il propose, l'absence de la famille n'apparaît pas comme problématique. L'intérêt a simplement été porté sur un moment de découverte, pour l'enfant, plutôt que sur tout autre aspect de sa vie.

Outre la classe sociale à laquelle il appartient, l'enfant est inscrit dans un univers référentiel, soit la ville de Montréal, à la fin des années cinquante. Le premier plan du film sert de contextualisation. Il s'agit d'un plan de grand ensemble, en plongée, sur la métropole québécoise. La présence du pont Jacques-Cartier permet de reconnaître le lieu où se déroulera l'action. Un narrateur le confirme tout de même – et il s'agit de son unique intervention dans le film: «Les rues du Vieux-Montréal descendent vers les longs quais de son port fluvial. Ici mouillent les navires et les rêves du monde immense.» Ainsi, avant même de connaître le principal protagoniste du film, son milieu d'appartenance est défini. Le dernier plan du film participe lui aussi à la contextualisation. Il s'agit d'un plan-séquence débutant dans la cour du gamin; dans

un lent et long *travelling* arrière, la caméra fait voir la ruelle, puis la rue, et enfin le quartier au complet. L'importance accordée à la fonction référentielle⁵, dans ce film⁶, peut selon nous s'expliquer par l'influence de la tradition documentaire, à l'ONF, au moment de la production du film. Cette influence se manifeste également à travers les nombreuses images descriptives du port de Montréal: les bateaux qui y passent, les travaux qui s'y effectuent, les structures et bâtiments qui s'y trouvent. Au regard de la représentation de l'enfant, l'importance de cette fonction référentielle fait en sorte que l'enfant apparaît *inclus* dans le temps et l'espace collectifs, et non évoluer dans son seul temps individuel.

Par ailleurs, cette inclusion dans le monde social se manifeste, sur le plan de la représentation, de différentes façons : d'abord, par un grand nombre de plans (dix-sept) où il y a coprésence de l'enfant et d'autre(s) personnage(s) manifestement extérieurs au cercle familial privé. Que le rapport de proxémie entre les deux protagonistes soit de l'ordre de la distance personnelle ou publique, il demeure que, dans tous les cas, l'enfant est mis en relation avec un représentant du monde extérieur. L'inclusion dans le monde social se manifeste également par le grand nombre de plans larges et de plans d'ensemble dans lesquels l'enfant se retrouve. Celui-ci est donc inévitablement mis en relation avec un milieu dans lequel il s'inscrit: une rue passante ou le port de Montréal.

Un certain plan est exemplaire à ce niveau. Il conclut la séquence de la découverte du port par le jeune garçon. Cette séquence, d'une durée totale de 5 minutes 38 secondes, met en scène deux protagonistes, l'enfant et le port – considérons ce dernier

⁵ Voir Roman Jakobson, «Linguistique et poétique», in *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1970, 255 p.

⁶ Il s'agit d'une importance somme toute relative, lorsqu'on la compare à d'autres productions de la même époque, celles-là beaucoup plus ancrées dans la réalité. Yves Lever dit d'ailleurs au sujet de *Au bout de ma rue* : «À quelques détails près, on imagine facilement le même scénario à New York ou à Vancouver. En ce sens, il est de tout temps et de tous lieux [...]». Il ajoute cependant qu'«[i]l n'en fournit pas moins quelques bonnes images du Montréal de la fin des années 50, de l'île Sainte-Hélène non encore transformée pour le site d'Expo 67, de la vie de quartier telle que perçue par les enfants.» Voir *Le cinéma de la Révolution tranquille*, de Panoramique à Valérie, Montréal, 1971, p. 89-90.

comme une instance unique et symbolique (le monde extérieur), malgré les divers personnages et lieux qui le composent. Durant toute la séquence, à l'exception du dernier plan, les deux protagonistes sont isolés dans des cadres différents. Il y a alternance entre le détail des activités portuaires (la vue d'un cargo, de mouettes, de travailleurs, etc.) et la réaction du gamin face à celles-ci (regard curieux, surpris ou heureux). Le dernier plan, lequel correspond à l'aboutissement de cette exploration, propose entre l'enfant et le monde qu'il observe un rapport d'inclusion⁷. Pour ce faire, il joue sur une relation entre avant-plan et arrière-plan. À l'avant, le gamin, dos au spectateur et maintenu dans une proxémie personnelle par rapport à lui, est assis sur le bord du fleuve St-Laurent. Nous regardons avec lui – en arrière-plan, donc – le cours d'eau, deux ponts, un bateau et la rive opposée. La caméra effectue un mouvement panoramique horizontal en maintenant l'enfant au point central du cadre. Le plan dure 32 secondes. Dans cette tranquille contemplation, le visage de l'enfant n'est pas offert au spectateur. L'absence de son regard – du fait que la caméra soit placée derrière lui, suivant son axe de vision – permet cependant d'unir dans un même cadre l'enfant et le monde observé; le premier est inclus dans le second. La longue durée du plan – en comparaison à tous les autres plans qui le précèdent – et la lenteur du mouvement de caméra donnent un caractère solennel au moment.

Il faut aussi souligner le désir de l'enfant de découvrir et de faire partie du monde extérieur. Ce désir est évoqué dès la première scène où apparaît le gamin. Seul dans sa minuscule cour, celui-ci tente de faire traverser son avion en papier de l'autre côté de la clôture. Un plan de celle-ci, en contre-plongée – ce qui la rend d'autant plus imposante –, accentue la difficulté du défi. L'avion apparaît ici comme la métaphore du voyage, d'un ailleurs possible – voyage que l'enfant concrétisera lui-même en se rendant au port de sa ville, qui jusque-là lui était inconnu. Avant chacun de ses élans vers l'inconnu (le marchand de glace, le port), le jeune garçon a une certaine

⁷ Nous verrons, lors de l'analyse du film *Les bons débarras*, que le rapport entretenu entre l'enfant et le monde social – extérieur – en est au contraire un de disjonction.

inhibition, un moment de réflexion que la caméra transmet par un gros plan ou un plan rapproché. Sa retenue ne dure cependant jamais longtemps; il s'engage à tout coup dans la découverte.

Outre le caractère curieux et observateur de l'enfant dont nous avons fait état, le court métrage montre aussi l'énergie et le ludisme du jeune garçon. Celui-ci est la plupart du temps en mouvement: en course vers le camion d'un marchand de glace, vers le fleuve St-Laurent, dans des escaliers, etc. Son regard est également en mouvance; sa découverte du port est illustrée par une série de plans subjectifs proposant des images constamment changeantes de l'activité portuaire. Le montage rythmé du film participe au dynamisme de la représentation. Le caractère ludique de l'enfant se manifeste, lui aussi, autant à travers le plan formel du film qu'à travers son plan référentiel. Les activités du garçon sont de l'ordre du jeu: lancer un avion en papier, grimper sur un camion, sur un canon. La musique orchestrale, presque toujours présente, donne un ton joyeux aux allées et venues du gamin. Enfin, la variété des positions et angles de prises de vues accentue le caractère ludique de l'ensemble; la caméra semble s'amuser, au même titre que l'enfant. Par exemple, pendant que le garçon marche en équilibre sur le tube d'un canon, la caméra s'approche de l'orifice postérieur de celui-ci; le gamin penche alors sa tête dans la bouche du canon.

Le rapport à l'autorité semble bien vécu par l'enfant. Au terme de son aventure, il rencontre un policier qui, d'un signe de la main, lui demande de s'en aller du bord de l'eau où il était assis. Le gamin obéit immédiatement; il quitte le port en courant. Malgré le fait que son activité ait été interrompue, l'enfant ne manifeste aucune contrariété. Il poursuit son chemin sans lassitude, et la musique qui l'accompagne est elle aussi entraînante. La caméra demeure éloignée de l'enfant durant tout le trajet de retour. La séquence ne met donc pas l'accent sur les possibles affects de l'enfant, induisant par là que l'obéissance à la figure d'autorité est sans équivoque, que le

respect des normes sociales va de soi et que cette stricte soumission n'est pas source de ressentiment chez l'enfant.

Enfin, la conclusion du film est relativement positive. De retour dans sa cour, le jeune garçon s'assoit sur son balcon et observe le soleil descendre derrière un bâtiment. L'exiguïté des lieux semble l'oppresser, lui qui vient de connaître les grandeurs du port fluvial. L'atmosphère maussade est toutefois rapidement égayée. Un gros plan est fait sur un poisson en plastique que le garçon a rapporté du port. Ce simple objet prend alors la valeur d'un symbole: le souvenir de la découverte et la promesse d'un retour. Le plan-séquence qui suit – et dont nous avons fait état plus tôt – participe également à rendre le dénouement heureux. Plutôt que de proposer comme image finale la solitude et la passivité d'un gamin revenu dans sa cour, le court métrage montre la vie qui continue dans le quartier.

En somme, le court métrage *Au bout de ma rue* propose un personnage d'enfant qui, s'il est peu individualisé, évolue dans une sphère sociale bien définie. Curiosité, énergie et ludisme le caractérisent. Son espace privé ne semble pas correspondre à un lieu d'émancipation et de bonheur. Toutefois, un autre lieu remplit ces fonctions, celui-là ni imaginaire ni lointain; il se situe à quelques pas de la demeure de l'enfant, «au bout de [sa] rue».

4.3 *Les bons débarras* (1980) – Francis Mankiewicz

Film majeur du cinéma québécois, *Les bons débarras* propose un personnage d'enfant fort pour lequel le film a un parti pris évident. Manon, treize ans, est en apparence une fillette autonome, «un symbole d'espoir pour le Québec du début des années 1980⁸». C'est pourtant une vision opposée qui se dégage de notre analyse : hypocrite et manipulatrice, Manon survit comme elle peut dans un univers familial misérable dont elle est la victime première.

⁸ Heinz Weinmann, *Cinéma de l'imaginaire québécois. De La petite Aurore à Jésus de Montréal*, Montréal, L'Hexagone, 1990, pp. 91 à 105 (section).

Outre la nature de l'enfant représenté, nous traiterons de l'enjeu du film et de sa conclusion, éléments qui feront ressortir les lignes de force des *Bons débarras*: une relation fusionnelle à la mère, renforcée par une absence totale de la figure paternelle, ainsi qu'une évacuation de la sphère sociale.

L'enjeu du film est très clair, et ce, dès les premières scènes : Manon veut se débarrasser des «mongols» qui peuplent son environnement et qui nuisent à son bonheur. Ce désir est clairement exprimé dans le dialogue. À sa mère, Manon dit «[t]'es pas tannée d'avoir soin des malades?», et un peu plus tard, lui crie «moi je commence à être écoeurée des mongols!». Ces mongols sont principalement Maurice, le copain de Michèle, et Ti-Guy, le frère de celle-ci. Ce que l'enfant espère en fait, c'est éloigner tous ceux qui font obstacle entre sa mère et elle, pour ainsi être l'objet d'un amour exclusif de la part de Michèle. L'issue du film est une victoire pour Manon : Maurice a été écarté, Ti-Guy est mort. Ne restent que la mère et l'enfant.

Ce balayage de la sphère sociale est traduit visuellement de façon éloquente. Les premier et dernier plans du film sont respectivement un plan de très grand ensemble sur une forêt laurentienne, en automne, au milieu de laquelle on aperçoit un village, puis un gros plan sur Manon et Michèle, couchées dans le lit de cette dernière, collées et prêtes à s'endormir. Cette opposition de valeur de plan, pour deux plans importants du film, illustre le mouvement général de celui-ci : du plus grand vers le plus petit. Il y a focalisation sur l'espace intime plutôt que sur l'espace collectif. Manon a réussi ce qu'elle voulait : chasser tout ce qui la séparait de sa mère pour pouvoir fusionner avec cette dernière.

Le recensement des lieux montrés ou évoqués dans le film indique également une faible présence de la collectivité, ainsi qu'une «éradication de l'univers référentiel⁹». Dans chaque scène, le lieu est identifiable, mais sous un terme générique dans la majorité des cas. Par exemple, on reconnaît un bar, une route, un stationnement

⁹ Catherine Saouter, «Rhétorique verbale et rhétorique visuelle : métaphore, synecdoque et métonymie», in *RSSI*, vol. 15, n° 1-2 (1995), Montréal, p. 160.

d'hôtel ou encore une école secondaire, mais ceux-ci ne sont pas implantés dans une géographie déterminée. En d'autres termes, des synecdoques généralisantes de type π sont utilisées dans la construction de l'espace du récit. Certains lieux sont mieux localisés, tels que le Bureau de poste de Val-des-Vals et l'Hôtel Pigalle. Or, ces endroits appartiennent à un monde imaginaire.

L'inventaire des lieux montre aussi une présence marquée de la sphère privée et, dans le cas des lieux publics, une relative désaffection de la communauté. Les lieux sont soit déserts, soit remplis de figurants auxquels la caméra s'attarde peu et avec qui les personnages principaux n'ont pas de contact. Il en va autrement dans certaines scènes – celles où Ti-Guy apparaît. Nous y reviendrons.

Les marques temporelles sont tout aussi vagues. Le récit se situe en automne; les couleurs chaudes des arbres l'indiquent. Aucun indice, toutefois, ne nous permet de l'inscrire sur une ligne de temps historique.

Les considérations précédentes nous indiquent les limites de l'univers dans lequel évolue l'enfant des *Bons débarras*. Manon appartient à un monde peu peuplé et dont les coordonnées sont floues, voire inexistantes. Si le fait de situer un récit dans un lieu réel et un temps déterminé renvoie à l'Histoire, à un horizon commun et précis (comme les films américains en ont le talent, souvent), l'absence des marques spatio-temporelles, elle, provoque l'effritement de notre rapport à la réalité.

Revenons à l'enjeu du film, soit à l'élimination des deux ennemis de Manon : Maurice et Ti-Guy. Il n'est pas fortuit que le roman lu par la fillette tout au long du film soit *Les hauts de Hurle-Vent* (1847), d'Emily Brontë. Celui-ci raconte en effet la vengeance de Heathcliff, orphelin, envers les membres de sa famille adoptive qui l'ont fait souffrir. Le parallèle entre ce récit et celui des *Bons débarras* est évident. Rendus possibles, donc, par des moyens détournés – mensonge et incitation au suicide –, les «bons débarras» dont il est ici question apparaissent comme légitimes.

Par l'absence d'un regard extérieur apportant un quelconque jugement moral, le film les cautionne. Voyons les deux cas.

Pour éloigner Maurice de sa mère, Manon invente une histoire : elle dit à Michèle que son compagnon l'a touchée. Elle jure que c'est vrai. Complètement hors d'elle, Michèle chasse Maurice de chez elle, lui criant des noms et le menaçant avec une pelle. Cette preuve d'amour fait sourire Manon. Ses propos mensongers ne sont démentis à aucun moment du film; il n'est d'ailleurs plus question de cette histoire. La fillette ne subit donc aucune conséquence négative qui la ferait réfléchir sur la valeur éthique de ses actes.

En ce qui concerne la mort de Ti-Guy, le regard extérieur est encore une fois absent. Le fait que Manon incite son oncle à partir en camion alors qu'elle sait très bien qu'il est saoul n'est jugé par personne : il n'y a aucun témoin, et la fillette demeurera seule à savoir la vérité. De plus, cette mort est présentée de façon positive. En effet, elle est montée en parallèle avec une autre scène, très heureuse, tout droit sortie de l'imagination de Ti-Guy. Celui-ci rêve que Mme Viau-Vachon, riche et séduisante femme pour qui Michèle et lui travaillent, sort de chez elle et lui sourit. Il accourt alors vers elle, digne et fier, et lui prend la main. Les moments ultimes des deux scènes – celle-ci et le suicide de Ti-Guy – se suivent dans l'axe temporel de la représentation. À la mort de Ti-Guy correspond son union avec Mme Viau-Vachon. C'est donc dire que par son suicide, Ti-Guy atteint la dignité et le bonheur qu'il a cherchés en vain toute sa vie. C'est ce que suggère la mise en parallèle de ces deux segments d'action.

Le rejet de Maurice et Ti-Guy, par Manon, apparaît donc comme valable et comme le seul recours possible. Le film y parvient en éloignant de la trame narrative tout point de vue extérieur à celui de Manon. Cette façon de faire est utilisée pour la plupart des «mauvais coups» de l'enfant. Prenons l'exemple du vol qu'elle effectue dans un magasin à grande surface. Manon déambule dans le rayon des cosmétiques, s'attardant aux divers produits et à son reflet dans le miroir. Discrètement, elle cache

dans son sac un tube de mascara, puis sort du magasin sans qu'aucune figure d'autorité ne l'arrête. Cette scène est filmée avec une exclusivité de gros plans. La contextualisation n'est possible que par l'ambiance sonore et par quelques indices visuels – les objets manipulés par Manon. La caméra isole donc l'enfant dans un champ restreint: le personnel et la clientèle du magasin sont invisibles, à l'exception d'une femme que l'on devine être une vendeuse, vue en arrière-plan, floue. Un tel traitement visuel – focalisation intime dans une scène se déroulant dans un lieu public – a plusieurs conséquences: celle, d'abord, de faire oublier que le personnage s'inscrit dans un temps et un lieu sociaux, lesquels ont leurs propres contraintes. Manon ne semble régir que par ses propres désirs, indifférente aux règles et normes du monde extérieur. Aussi, la proxémie personnelle établie entre l'enfant et le spectateur provoque chez ce dernier une sympathie à l'égard de Manon. Par cette double action – attachement pour le personnage et abstraction, sinon déni de la sphère publique – tout geste posé par le protagoniste devient acceptable, puisque demeurent inconnues ses conséquences de même que l'opinion qu'en ont les autres. Cette absence de perspective est récurrente dans les situations vécues par Manon.

Le personnage de Ti-Guy, lui, est l'objet du procédé rhétorique inverse. Ses «mauvais coups» sont filmés avec une plus grande distance. Par exemple, seuls des plans larges sont utilisés lorsque, dans un bar rempli de gens, il verse son verre de bière sur celui de Gaétan – ami de Michèle – et provoque ainsi une bataille. Quoiqu'il puisse sembler anodin, ce traitement visuel influence la perception que nous avons de Ti-Guy. Les plans larges offrent suffisamment de profondeur de champ pour qu'un grand nombre de personnages et de figurants y apparaissent. En réaction à la colère spontanée de Ti-Guy, les clients du bar deviennent agressifs. Le comportement violent et gratuit du jeune homme est jugé socialement. De plus, par l'absence de gros plans sur ce personnage, le spectateur peut difficilement s'identifier à lui. Le point de vue adopté est celui d'un témoin distant. Par conséquent, la situation semble celle, pathétique, d'un homme saoul qui en attaque un autre, innocent, sous le regard

réprobateur de la foule. Les conséquences de son geste sont également montrées: Ti-Guy se bat dans la rue, seul contre un groupe de jeunes; il est ridiculisé. Aucune compassion, donc, pour Ti-Guy.

En définitive, Ti-Guy et Manon se ressemblent. Si la lâcheté et la précarité psychologique du premier s'expriment à travers son problème d'alcool, celles de l'enfant se traduisent par son hypocrisie et son penchant manipulateur. Ils sont toutefois l'objet de traitements visuels et narratifs opposés qui sont défavorables au personnage dans un cas, favorables dans l'autre.

Nous l'avons dit plus tôt : il y a focalisation sur les besoins et désirs de l'enfant et balayage du social. Où celui-ci mène-t-il? À la mère. Ce que le film propose, en fin de compte, c'est un retour à la matrice originelle.

Soit : Manon semble plus autonome et plus émancipée que d'autres personnages d'enfants du cinéma québécois – Aurore, par exemple. Elle ose élever la voix lorsqu'elle est en désaccord; elle provoque les situations davantage qu'elle ne les subit. Christian Poirier voit d'ailleurs en elle une solidité : «Comme dans l'univers d'André Forcier, les enfants [des *Bons débarras*] sont plus matures et stables que les adultes : Manon, dix ans [sic], fait prendre le bain à sa mère, lui dit de ranger ses affaires et de ne pas rentrer trop tard.¹⁰» Cette maturité est cependant discutable. Admettant que cet état correspond à un plein épanouissement physique, intellectuel et affectif, le personnage de Manon est loin de l'avoir atteint. Son mouvement est d'ailleurs contraire : elle régresse vers un espace connu et réconfortant, celui de la mère.

Un certain plan du film est exemplaire à ce niveau. Il s'agit d'un plan subjectif se substituant au regard de Manon. Celle-ci est couchée dans le lit de sa mère, laquelle dort encore, et observe, à travers la fenêtre de la chambre, l'autobus scolaire qui

¹⁰ *L'imaginaire filmique*, t. 1 de *Le cinéma québécois. À la recherche d'une identité?*, Sainte-Foy (Qué.), Presses de l'Université du Québec, 2004, p. 173.

l'attend et qui klaxonne. C'est un matin de semaine; il est 8h15. Le réveil n'a pas sonné. Le plan en question est une juxtaposition de deux espaces plastiques: un avant-plan composé d'un mur de chambre et d'une grande fenêtre; un arrière-plan composé d'un terrain extérieur au bout duquel un autobus scolaire attend. Nous considérons ce plan comme une métaphore de l'état fœtal : à l'utérus se substitue la chambre d'une mère. Décomposons cette figure.

La métaphore consiste en le remplacement d'un élément par un autre, sur la base d'un ou de plusieurs traits distinctifs communs¹¹. L'utérus et la chambre de Michèle ont en commun deux traits : ce sont des territoires clos et maternels. C'est ce qui nous autorise à substituer le premier terme au deuxième. La figure est construite sur le mode Σ , puisque les traits communs observés relèvent davantage de l'ordre conceptuel que de l'ordre formel – le mur de la chambre ressemble peu à un placenta.

Admettant ce parallèle, nous pouvons attribuer aux constituants du plan différents sens découlant de la rhétorique utilisée. D'abord, la vision proposée appartient à l'enfant, Manon, puisque le plan précédent nous l'a montrée, couchée dans le lit. La caméra adopte donc le regard du fœtus. L'avant et l'arrière-plan renvoient à des univers aux connotations opposées. L'espace intérieur délimité par le mur et la fenêtre est rassurant et paisible. C'est l'espace maternel; Michèle y est d'ailleurs couchée. L'espace s'étendant au-delà du mur appartient au monde extérieur, à la vie sociale. Il s'agit d'un univers étranger, insécurisant et réglementé; l'autobus scolaire en est le représentant. C'est aussi un lieu bruyant, puisque les deux sons entendus durant cette scène y proviennent : klaxons d'autobus et jappements de chien. Tel un fœtus confiné à son strict environnement utérin, la caméra demeure à l'intérieur, gardant à distance cette vie extérieure inquiétante. Celle-ci nous est offerte à travers un cadre transparent aux contours bien définis : une fenêtre sur le monde. Ce dispositif spatial nous amène à considérer la chambre de Michèle comme étant en-

¹¹ Catherine Saouter, «Rhétorique verbale et rhétorique visuelle : métaphore, synecdoque et métonymie», in *RSSI*, p. 150.

dehors de ce monde. Manon n'appartient pas à l'univers social de l'autre côté de la fenêtre; elle n'en est que la spectatrice, et cette posture lui est très confortable.

Présenté deux fois dans la scène, ce plan est représentatif des axes dans lesquels évolue l'enfant des *Bons débarras* : indifférenciation par rapport à la mère, mise à distance de la sphère sociale.

Devant Manon qui désire une attention exclusive, Michèle échoue dans son rôle de mère, soit de rediriger l'enfant vers l'extérieur, pour son émancipation, tout en lui fournissant un cadre structurant et fiable. Michèle agit elle-même en adolescente : elle laisse Manon seule à la maison tandis qu'elle passe une soirée avec son amant, ne revenant qu'en pleine nuit (scènes 9 à 16). Certes, elle fait des tentatives pour que sa fille s'éloigne du nid familial; elle l'oblige à aller à l'école. Elle se bute, toutefois, au désintérêt de Manon. N'ayant elle-même pas fait d'études, Michèle est mal placée pour encourager sa fille en ce sens.

Michèle : Hiii, shit de shit!

Manon : C'est toi qui manques de vocabulaire. C'est toi qui devrais aller à l'école.

Michèle : Ferme ta gueule. Vas me chercher une épingle à ressort.

Manon : C'est pas une gueule que j'ai, c'est une bouche.

Michèle : ...

Manon : Avoir de la misère. Pâtir. Plus on en arrache, plus on a de mérite. C'est ça la philosophie de la vie.

Michèle : Si j'aurais été à l'école, j'aurais appris autre chose.

Manon : T'aurais appris qu'il faut souffrir pour réussir. Tu serais pas plus avancée.

Manon ne reconnaît donc aucune valeur à l'école, pas plus qu'elle n'accorde d'intérêt aux autres jeunes de son âge. Il s'agit là de deux sphères intimement liées à l'enfant. Avec la famille, l'école et le cercle d'amis constituent normalement les principaux milieux de vie de l'enfant. Dans *Les bons débarras*, ils sont quasi inexistants.

Sur le plan visuel, la caméra adopte la même posture que Manon vis-à-vis de l'école : désintérêt et éloignement. En effet, l'institution scolaire n'est à aucun moment personnalisée. Deux scènes auraient pu le permettre : celle étudiée précédemment (où apparaît l'autobus) et une autre où Manon est dans le hall de son école, fait un appel téléphonique à sa mère, puis quitte les lieux. Dans le cas de la première scène, l'autobus est maintenu à une distance publique; on ne voit aucun chauffeur, aucun écolier. Dans la deuxième, le hall est complètement désert. Encore une fois, on ne voit aucun enseignant, aucun élève, aucun membre du personnel. L'instance scolaire demeure donc une donnée vague dans *Les bons débarras*. Nous avançons que cela contribue à légitimer le fait que la fillette ne veuille pas la fréquenter, puisque la représentation que nous nous en faisons est tributaire de ce que Manon en dit. Ajoutons que lorsqu'il est question de l'école dans les conversations entre Michèle et sa fille, le sujet aboutit souvent à une situation cocasse. C'est le cas de la scène 19 dans laquelle Manon est grondée par sa mère parce qu'elle a fait l'école buissonnière. Gaétan se fait l'avocat du diable et prend la défense de Manon. S'ensuit une poursuite entre la fillette et sa mère. La scène se solde par la chute de Michèle dans l'eau, alors qu'elle est tout habillée. Le sujet de l'école est donc esquivé.

Dans sa construction du réseau social de l'enfant, le film occulte également tout ce qui concerne les amitiés de Manon avec des enfants de son âge. Elle semble n'avoir aucun(e) ami(e). Seule une scène du film la met en présence d'autres enfants, ses cousins (Michèle les a invités pour la fête de Manon). Or, la caméra en demeure distante, de même que Manon.

Nous en arrivons à la même conclusion : l'enfant grandit dans un univers clos, très peu peuplé, où seule la mère fait figure de modèle. Étant incapable de réorienter sa fille vers la vie sociale, celle-ci ne l'aide pas à acquérir une autonomie propre.

Dans cet univers reclus, où est la figure paternelle? Absente. Manon est un autre personnage orphelin, de père cette fois. À l'inverse de *La petite Aurore l'enfant*

martyre, le film présente cet état de façon positive, du moins est-ce l'opinion avouée de Manon. À Gaétan qui lui demande des nouvelles de son père, la fillette répond : «On a pus besoin de ça nous autres. On peut se débrouiller sans ça nous autres.» De même, Michèle cautionne l'idée qu'un enfant peut grandir sans père. Lorsqu'elle informe Maurice qu'elle est enceinte et qu'il est le géniteur, elle refuse de considérer l'opinion de celui-ci quant au fait de garder ou non l'enfant. Elle se justifie en disant que cela ne le regarde pas, qu'il s'agit de son propre ventre. La déresponsabilisation du père est donc acceptée, voire encouragée. À aucun moment on n'envisage celle-ci comme une éventuelle source de problèmes ou comme une blessure narcissique faite à l'enfant.

Suite à cet examen sévère de la nature de l'enfant des *Bons débarras*, il convient d'adopter une autre perspective pour tenter de comprendre l'énorme succès que le film a connu. Malgré sa vision pauvre de l'univers social et celle, navrante, de la famille, le film déploie une certaine vitalité. Celle-ci est due à la mise en scène naturaliste de Mankiewicz, à la vérité qui se dégage des personnages et à l'attitude combative de ceux-ci, particulièrement celle de l'enfant. Manon n'est ni passive ni obéissante. Si les moyens qu'elle utilise pour parvenir à ses fins sont souvent frauduleux, elle a le mérite de ne pas s'apitoyer sur son sort, de recourir à l'action, et même d'être clairvoyante. La faible estime qu'elle a pour Ti-Guy est visiblement à la mesure de cet homme qui ne cesse de fournir des preuves de sa lâcheté. De même, le peu d'intérêt qu'elle voue à Maurice est justifié par l'égoïsme avec lequel celui-ci traite Michèle. En ce sens, Manon réalise le possible souhait du spectateur : voir disparaître ceux qui nuisent au bonheur de la cellule mère/enfant. Par ailleurs, la fillette s'exprime dans une langue poétique, à travers laquelle on reconnaît le travail de Réjean Ducharme. Elle confie à sa mère :

[...] Tu pourrais en accrocher un gars, qui en a de collé. Pis tu pourrais y'en demander un beau char sport. On sortirait ensemble, toutes les deux. On ferait nos fraîches. On passerait à cent miles à l'heure! Pis on aurait un accident. Un gros. On perdrait beaucoup de sang. Ton sang se mélangerait avec le mien, dans l'asphalte. Pis i pousserait une fleur, dans l'asphalte. Pas arrachable, pas cassable, pas érapoutissable! T'aimerais pas ça toi?

Le discours de Manon est parfois très incisif, et ses répliques, particulièrement bien lancées. On peut d'ailleurs douter qu'une enfant en soit l'auteur. Néanmoins, cette langue a quelque chose de rafraîchissant, comme si, par elle, la sombre réalité prenait des allures de rêve ou devenait plus tolérable. Par ses rimes et ses jeux de mots drôles ou touchants, bref, par sa maîtrise du langage, Manon semble avoir prise sur une partie de son monde.

La plupart des critiques contemporaines au film ont d'ailleurs vu en cette enfant la métaphore d'une nation qui rejette enfin ce qui entrave son développement et son autonomie. S'il est vrai que Manon se débarrasse de ceux qu'elle juge mongols, nuisibles à son bonheur, c'est en tout cas moins vrai que ce rejet est le symbole d'une maturité; on ne bâtit pas une société en éliminant, un à un, ceux qui font obstacle à l'harmonie que l'on souhaite.

La lecture la plus pertinente vient selon nous de Bill Marshall, auteur de *Quebec National Cinema*.

Manon's refusal to be interpellated as citizen or as national-governed raises the non-differentiation of mother and daughter as a potential problem. On the other hand, it also sends us out of history and into the realm of myth. Through its literary references in particular, *Les Bons Débarras* offers an alternative and oppositional myth of non-Oedipal, non-patriarchal, minor rather than major identity construction. Réjean Ducharme's 1966 novel, *L'Avalée des avalés*, echoed in the film in the place name Val des vals, also portrayed a demonic and assertive young heroine resisting the codings of Oedipus and nation.¹²

¹² Bill Marshall, *Quebec National Cinema*, 2001, p. 111.

En somme, plutôt que la maturité nouvelle d'une société, c'est une démission tant étatique que parentale que le film *Les bons débarras* illustre. Sa conclusion ne laisse présager aucune ouverture. Face à une enfant tyrannique, la mère a baissé les bras, et la collectivité ne s'en mêle pas.

4.4 *Léolo* (1992) – Jean-Claude Lauzon

Derrière un récit très éclaté, *Léolo* propose une histoire fort simple : issu d'une famille pauvre et démente, un jeune garçon se réfugie dans le rêve pour échapper à sa triste réalité. Tout le film joue sur cette oscillation entre deux mondes, celui de la réalité et celui de l'imaginaire, et *Léolo* en est le chef d'orchestre. Les scènes évoluent au gré de sa fantaisie et des liens, inusités ou pas, qu'il fait entre les différents événements de sa vie. Le montage procède de plusieurs sauts dans le temps – autant vers le passé que vers le futur –, motivés par des raccords d'idées ou des raccords visuels. Le récit propose trois temps en ce qui concerne le personnage de l'enfant : *Léolo* est tour à tour un bébé, un petit garçon de six ans et un préadolescent de douze ans. Ce dernier âge correspond au présent du film, et apparaît comme le principal.

L'écart entre le texte narratif et la diégèse du film est à l'image de la quête du personnage principal : transformer en artifice une vie misérable. Le portrait de l'enfance qui en ressort est peu reluisant; si l'enfant possède un atout, le rêve, il n'a en tout cas aucune emprise sur le monde réel. L'issue du film, elle, est plutôt vague quant au destin de *Léolo*. Lorsque nous parlerons, au cours de cette analyse, de la mort de l'enfant, considérons qu'il peut s'agir autant d'une mort réelle que symbolique. Nous aborderons donc les thèmes suivants : le reniement de l'identité et du milieu d'appartenance; la famille; le rêve; la nature de l'enfant; la narration.

Si Manon évoluait dans un monde aux coordonnées floues, *Léolo*, lui, est inscrit dans un univers référentiel bien précis. «Ça c'est chez moi, dans le quartier Mile-End, à Montréal, au Canada», dit-il au commencement du film. Ce monde est cependant

bien vite rejeté en tant que réalité d'appartenance. En fait, durant les sept premières scènes du film, les sphères familiale et sociale dont fait partie Léolo sont présentées et, presque simultanément, substituées par d'autres, plus exaltantes. «Tout le monde croit que je suis un Canadien français. Parce que moi je rêve, moi je ne le suis pas [bis].» Léolo prétend être italien, sa mère étant tombée enceinte, selon lui, d'une tomate contaminée importée d'Italie. Il exige par conséquent qu'on l'appelle Léolo Lozoné, plutôt que Léo Lozeau, son véritable nom.

On comprendra que le bien-être, voire la survie de l'enfant, n'est possible que par la négation de ce qui compose son identité : sa nationalité, son nom et sa filiation. C'est justement la figure du père qui, parce que problématique, remet en question les composantes identitaires de Léolo. Petit, trapu, laid, gourmand, ilote, le père du garçon, âgé d'une quarantaine d'années, est la représentation typique du mâle québécois : simple et peu impliqué. Le seul domaine dans lequel il s'investit, en tant que père, est celui de la santé intestinale de ses enfants; obsédé, il vérifie régulièrement l'abondance et la qualité de leurs fèces. Léolo refuse de s'identifier à cet homme qu'il méprise. Dès la troisième scène, il dit : «On dit de lui qu'il est mon père, mais moi, je sais que je ne suis pas son fils, parce que cet homme est fou, et moi, je ne le suis pas. Parce que moi je rêve, moi je ne le suis pas.» C'est là l'illustration de ce que Sigmund Freud appelait le *roman familial*, c'est-à-dire

[l]es fantasmes par lesquels le sujet modifie imaginativement ses liens avec ses parents (imaginant, par exemple, qu'il est un enfant trouvé). De tels fantasmes trouvent leur fondement dans le complexe d'Oedipe. [...] Leurs motivations précises sont nombreuses et mêlées: désir de rabaisser les parents sous un aspect et de les exalter sous un autre, désir de grandeur, tentative de contourner la barrière contre l'inceste, expression de la rivalité fraternelle, etc.¹³

Quelles sont les répercussions de ce reniement du père, figure principale d'identification des jeunes garçons? Léolo se voit contraint de trouver ses modèles et

¹³ Jean Laplanche et Jean-Baptiste Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, p. 427.

ses racines ailleurs, et de s'inventer un monde illusoire, mais plus viable. Ses deux refuges sont l'écriture et l'Italie, respectivement personnifiées par un certain dompteur de vers et Bianca, une charmante voisine. Nous reviendrons sur ces personnages. Examinons d'abord la famille de l'enfant.

Avec *Léolo*, nous arrivons au paroxysme de l'aliénation familiale. Celle-ci est dénoncée comme telle par Léolo. Justement parce qu'il la reconnaît et la condamne, il réussit, jusqu'au dernier moment, à ne pas en être affecté – du moins à conserver son équilibre mental. Cette insanité se manifeste à travers des caractéristiques peu communes : la proximité physique indécente entre les êtres humains et les bêtes de toutes sortes, ainsi que la forte présence des excréments. Sur le plan de la représentation, ces traits sont ostensiblement montrés: gros plan sur un rat se promenant dans la baignoire de la maison, puis sur une dinde, elle aussi gardée dans le bain avant le moment de sa consommation; très gros plan sur un étron, sur différents insectes conservés dans des pots, etc. Paradoxalement, ces choses grossières sont rendues, visuellement, avec un surcroît d'esthétisme : composition et éclairage recherchés; couleurs saturées. L'étrangeté de cette famille et la répulsion qu'elle provoque s'en trouvent accrues.

Le responsable de toute cette folie serait le grand-père, selon Léolo : «[...] comme si l'hérédité de mon grand-père avait frappé la famille de plein fouet et que la petite cellule de trop s'était déposée dans le cerveau de tout le monde». Léolo élabore d'ailleurs un plan pour tuer le vieillard, pour que cesse le legs de la folie. En raison d'une difficulté technique, toutefois, le grand-père est indemne, tandis que le garçon subit de sérieuses blessures. La haine de l'un envers l'autre est réciproque. Le grand-père a lui aussi tenté de tuer son petit-fils, l'enfonçant dans l'eau alors qu'il s'amusait dans une pataugeuse, à l'âge de six ans.

Rita et Nanette, respectivement soeurs cadette et aînée de Léolo, sont elles aussi atteintes de folie. Les quelques scènes qui les concernent en font la marque distinctive de leur personnalité. «Étrange, angoissante, puante, sans amis, sans lumière, cachée

au plus profond de la terre» : c'est en ces termes que Léolo décrit Rita. Celle-ci est la gardienne de sa collection d'insectes. Enfermée dans la cave de la maison, déguisée en reine pour l'occasion, elle fait de cette occupation sa principale activité. Lorsque le père découvre et bannit la cachette secrète, Rita, obligée de retourner vers la lumière, devient folle et entre à l'hôpital psychiatrique. De Nanette, nous connaissons peu de choses, à l'exception qu'elle est aussi internée – pour des motifs inconnus – et que Léolo lui rend parfois visite.

Fernand, fils aîné, est en apparence plus sain d'esprit que les autres membres de la famille. Léolo en est d'ailleurs plus proche, partageant la même chambre – et le même lit – et s'adonnant à différentes activités avec lui. Ce grand frère, haltérophile obsessif, est pour le jeune garçon un modèle de force et de détermination, et un protecteur. Tout de même conscient des capacités intellectuelles limitées de Fernand, Léolo découvre également sa fragilité émotionnelle le jour où, devant un jeune et maigre anglophone – son ennemi de toujours – qui le met au défi de le battre, il s'effondre de peur et pleure, inconsolable.

Seule figure de stabilité et de raison, la mère est le membre structurant de la famille. Léolo la dit forte comme «un grand bateau [voguant] sur un océan malade». Il est d'ailleurs significatif que Ginette Reno, vedette de la chanson québécoise, ait été choisie pour interpréter ce rôle : par sa personnalité et son physique imposants, celle-ci est devenue, dans la culture populaire, un icône de puissance et d'authenticité. La caractérisation du personnage est donc nourrie par cette image. Léolo possède cette même force, au dire de la psychiatre qui est en charge de la famille. Il trouve en tout cas chez sa mère matière à identification, davantage que du côté paternel. La forte relation unissant mère et fils est induite lors d'une scène se déroulant dans la salle de bains familiale, alors que Léolo est encore bébé : assis sur un petit bol, en face de sa mère, il est encouragé par celle-ci à pousser. La scène se termine par un plan subjectif proposant le regard du bébé : un long *travelling* avant vers l'entrejambe partiellement découvert de la mère. Encore à douze ans, Léolo apprécie cette

proximité maternelle : «j'aimais quand elle m'enlaçait dans sa graisse, l'odeur de sa sueur me calmait.»

Notons que les seuls personnages dotés d'un prénom sont les deux sœurs et le frère de Léolo. Le père, la mère et le grand-père n'ont comme identité que celle qui les définit par rapport à un point central : Léolo. Ils sont donc désignés par ce rôle qu'ils jouent dans la vie de l'enfant : «mon père», «ma mère» et «mon grand-père». On peut croire, par conséquent, que l'enfant n'en est pas totalement détaché, bien qu'il tente de prouver le contraire; l'ascendant qu'ont ces personnages sur lui est bien réel. Si cette appellation est représentative d'un trait typique de l'enfance, soit une vision égocentrique du monde, elle a tout de même une conséquence sur le récit : celle de considérer ces personnages selon le strict rapport qu'ils entretiennent avec Léolo.

Pris dans une famille à laquelle il refuse de ressembler, Léolo s'en remet au rêve, son unique recours. Le leitmotiv du film, «parce que moi je rêve, moi je ne le suis pas», témoigne de l'importance que revêt cette aptitude à rêver. Celle-ci apparaît comme une arme protégeant l'enfant des diverses agressions venant de l'extérieur; elle le préserve également de ressembler aux gens qu'il observe et qu'il méprise. Ainsi, le rêve préserve Léolo d'être canadien français, d'être fou comme son père, etc. L'issue du film consacre la capacité à rêver comme étant la condition essentielle à la survie. Alors que Léolo est interné, gisant dans un bain d'eau glacée, la narration fournit l'explication : «Je ne rêve plus.»

Le personnage vantant les mérites du rêve à Léolo est le dompteur de vers. Aux confins de la réalité et de l'imaginaire, il est l'instigateur de la prose du garçon, celui qui valorise celle-ci de même que celui qui en conserve les traces. Léolo dit de lui qu'il est la «réincarnation de Don Quichotte» et qu'il «pass[e] ses nuits à fouiller dans toutes les poubelles du monde.» Il aurait «décidé de se battre contre l'ilotisme et de protéger [Léolo] du goufre de [sa] famille». Pour ce faire, il rend d'abord visite à la mère de Léolo, sans que ses intentions soient claires, et laisse un livre – *L'avalée des*

avalés, de Réjean Ducharme – sous une patte de table; l'enfant le trouve et développe, grâce à lui, un intérêt pour la lecture. Le dompteur rencontre par ailleurs Léolo, une fois, ainsi que le professeur titulaire du gamin: au premier, il rappelle l'importance de rêver et, au second, vante le talent d'écriture du jeune garçon et lui demande de l'encourager en ce sens. Pour le reste, la relation entre Léolo et le dompteur est aussi peu tangible que le monde dans lequel vit ce dernier¹⁴. Il s'agit en effet d'une relation à distance et unilatérale: reclus dans sa demeure décontextualisée, le dompteur lit les textes de Léolo, mais ne donne à celui-ci aucun commentaire. Finalement, son rôle de mentor n'est rempli qu'à moitié; attentif au cheminement de l'enfant, certes, il ne l'aide pas concrètement à actualiser son talent. Léolo meurt, et le dompteur range dans sa bibliothèque l'ensemble de sa production littéraire.

Le rêve, chez Léolo, a un second terrain de prédilection: l'Italie. C'est en effet en s'imaginant là-bas qu'il atteint le plus grand bonheur. Il y accède par la porte de sa garde-robe de chambre. Six scènes se déroulent en Italie. Léolo est présent dans quatre d'entre elles. Elles sont toutes tournées en extérieur et composées de plans de grand ensemble, presque dépourvus de civilisation. Grandeur, calme, pureté et magnificence caractérisent les décors d'Italie. Si ce pays attire tant Léolo, c'est parce qu'il est personnifié par Bianca, sa charmante voisine sicilienne. Âgée d'une vingtaine d'années, celle-ci évoque la beauté et le romantisme de l'Italie; l'enfant en est secrètement amoureux. Il dit d'ailleurs que la lumière blanche sortant de sa garde-robe correspond à l'appel de la jeune femme. Toutefois, même cette figure de pureté – l'unique dans la vie de l'enfant – est corrompue, en quelque sorte. En effet, Bianca satisfait les fantasmes sexuels du grand-père, et Léolo en est le voyeur. Aussi l'issue

¹⁴ Le dompteur de vers vit dans ce qu'on devine être un manoir. On ne voit de celui-ci qu'une grande pièce solennelle éclairée par de nombreuses chandelles, une cage d'escaliers en colimaçon ainsi qu'une cave remplie de bibliothèques, de statues et d'objets d'art. Ce manoir ne se situe dans aucun lieu déterminé.

du film correspond-elle à l'échec de cet amour passionné : Léolo se dit coupable d'avoir eu peur d'aimer, faisant ainsi fuir Bianca de ses rêves.

Attardons-nous maintenant à la nature de Léolo. Le jeune garçon est un être tourmenté : l'isolement qu'il recherche constamment, ses tendances suicidaires et la nature de ses activités laissent supposer qu'il se trouve dans un état dépressif.

Léolo est souvent en retrait des autres, tant à l'intérieur de sa famille qu'à l'école et avec ses amis. Cette posture n'est pas le résultat d'un rejet direct de l'entourage, mais bien un choix délibéré.

Dans les quelques scènes (quatre) où la famille de Léolo est entièrement réunie, ou presque, l'enfant occupe à tout coup une position marginale : soit physiquement, soit idéologiquement. Voyons trois cas. Alors que les six membres de la famille mangent autour de la table, Léolo est assis sur le rebord de la fenêtre de cuisine et écrit dans son cahier. Lorsque le père administre à tous les membres – à l'exception de la mère – un traitement aux laxatifs, Léolo est le seul à rejeter en cachette la pilule qu'il a fait semblant d'avaler. L'exemple le plus révélateur concerne la rencontre de tous les membres de la famille avec une psychiatre, à l'asile. Celle-ci demande au groupe : « Qui veut parler en premier ? ». Tous lèvent la main, sauf Léolo : il ne considère pas faire partie de cette famille. À la fin du film, lorsque le jeune garçon repose, inconscient, dans un bain d'eau glacée, la psychiatre examine ses yeux et dit à l'infirmière : « Demain, vous irez le placer dans la salle commune, avec les autres membres de sa famille. » Ces paroles sonnent comme un échec, un verdict de mort. Ayant toujours cherché à se différencier d'une cellule familiale aliénante, Léolo est contraint de la rejoindre.

À l'école, l'enfant observe la même conduite. Une seule scène présente Léolo dans sa classe. Il s'agit d'une séance d'anglais portant sur l'anatomie humaine. Tous les élèves récitent en chœur les différentes parties du corps humain, à l'exception de Léolo, préoccupé par le fait que l'organe sexuel masculin manque à la liste.

Une seule scène, également, présente Léolo avec son groupe d'amis. Debout autour d'une table, la dizaine de garçons réunis consomment alcool et cigarettes. Un défi est lancé à l'un d'eux, ti-cul Godin : pénétrer une chatte. Il remporte finalement l'argent misé par chacun. Durant cette scène particulièrement troublante, Léolo est assis par terre derrière le groupe. Il demeure à l'écart, muet.

Ces quelques exemples nous font voir que Léolo est un enfant solitaire, soit, mais aussi un être d'exception. Sa différence, il ne la vit toutefois pas comme une tare; au contraire, il la revendique, il en est fier. En témoigne la conviction avec laquelle il clame son nom d'origine italienne.

Léolo éprouve par ailleurs un mal de vivre évident, exprimé tant à travers la narration que par certaines images éloquentes. Il écrit:

Je ne veux pas prendre ma place dans ce cimetière des morts vivants. Et voilà que mes orteils me rappellent que je suis là. Ils sortent d'un petit trou au bout de ma couverture. De jour en jour sans m'en apercevoir, je réussis à passer un orteil de plus que la veille. Demain ce sera mon pied entier, et puis ma jambe, et bientôt mon corps y passera. Je sens déjà que je dois quitter cette vie avant de m'étrangler avec ce trou.

Léolo frôle la mort pour la première fois à l'âge de six ans, lors de l'épisode de la pataugeuse que nous avons précédemment évoqué. Enfoncé dans l'eau, l'enfant imagine être devant un trésor. Le traitement visuel de cette scène présente la mort dans ce qu'elle a de séduisant : dans un plan ralenti, aux couleurs pastel, Léolo tourne gracieusement autour du trésor en question, vêtu d'une ample chemise blanche; le calme règne. Cet attrait de la mort est confirmé par la narration :

Je me souviens de ne pas avoir eu peur, et d'avoir rêvé à la beauté du trésor. Peut-être parce que je savais que j'étais déjà mort. Je me souviens surtout de la blancheur de cette lumière que je voyais pour la première fois.

Le plan le plus explicite quant aux tendances suicidaires de Léolo se situe environ à la moitié du film. Un plan en plongée présente l'enfant, seul, dans les toilettes de sa maison. Il est assis, tout habillé, dans le bain vide, et écrit dans son cahier. Une corde

est nouée à son cou, suspendue à un quelconque point hors-champ. Un mouvement panoramique vertical suit cette corde, sans toutefois nous montrer ce à quoi elle est fixée. L'image parle d'elle-même.

En toute cohérence avec ce qui vient d'être mentionné, les activités favorites de Léolo sont la lecture et l'écriture, lieux par excellence de l'introspection.

Tout au long du film, l'enfant lit *L'avalée des avalés*. Il s'y adonne à toute heure et en tous lieux : en pleine nuit, assis contre le réfrigérateur dont la porte entrouverte procure l'éclairage nécessaire; sur le dos de son frère, alors que celui-ci fait des tractions. Cette lecture semble éveiller en Léolo des résonances profondes.

Le principal passe-temps de l'enfant demeure cependant l'écriture. Davantage qu'un divertissement, elle représente pour lui un véritable exutoire. Dix-huit scènes, sur les quatre-vingt-dix-huit que nous avons répertoriées, montrent Léolo en train d'écrire. Dix autres montrent le dompteur de vers lisant les textes de l'enfant. L'écriture prend donc dans la vie de Léolo, et dans le film même, une place prépondérante. Il dévoile à travers sa prose ses observations concernant les membres de sa famille, ses amis, le dompteur de vers; il y fait l'éloge de son unique amour – Bianca; il y exprime son affliction grandissante. De façon générale, l'écriture de Léolo s'approche davantage de l'analyse ou de la poésie que de la chronique. On y dénote un surprenant sens de l'observation, une intelligence d'une grande acuité et une maîtrise de la langue.

Ces quelques données – l'isolement recherché par Léolo, ses tendances suicidaires, la nature de ses activités – mettent donc en lumière l'état dépressif dans lequel se trouve le personnage. On pourrait même parler de «caractère» dépressif tant les symptômes semblent avoir toujours existé; Léolo souffre d'un spleen perpétuel.

Le refus de la réalité explique peut-être en partie ce caractère : en reniant ses univers d'appartenance, Léolo se retrouve bien démuné, incapable de prendre racine. Nous avons fait allusion plus tôt à un plan dans lequel le garçon est assis sur le rebord

de la fenêtre de sa cuisine et écrit, alors que tous les membres de sa famille mangent à table. Cette séquence est exemplaire de la posture générale de l'enfant : à cheval entre sa famille et le monde, se sentant tout autant étranger à l'un qu'à l'autre. La séquence débute par une scène se déroulant dans la cour commune de l'immeuble où habite la famille Lozeau. Les voisins s'affairent à différentes activités. Parmi eux, Bianca étend des vêtements sur la corde, et Léolo l'observe tout en écrivant dans son cahier. La scène suivante est en continuité directe. Un changement de point de vue place maintenant la caméra dans la cuisine de la famille Lozeau, Léolo étant toujours assis à la fenêtre, en arrière-plan. Il observe à présent les membres de sa famille. D'un côté comme de l'autre, l'enfant tient le rôle de l'observateur-analyste.

Il est intéressant d'examiner les significations diverses induites par la dialectique enfant/cadre dans les films du corpus. *Au bout de ma rue* présentait un enfant inclus dans le cadre, donc inclus dans l'univers social; *Les bons débarras* plaçait l'enfant du côté de l'univers maternel, à distance d'un univers social craint; *Léolo* situe pour sa part l'enfant dans le cadre même, à la jonction de ses univers familial et social : ni tout à fait dans l'un, ni tout à fait dans l'autre. S'ensuit la difficulté de vivre dont il a déjà été question.

Par ailleurs, nous avons fait allusion à quelques reprises à la narration. Il convient de l'étudier plus spécifiquement puisqu'elle prend, à l'intérieur du récit, une place essentielle : elle est présente dans les deux tiers des scènes¹⁵. L'instance narrative fictive est assumée par le personnage central, Léolo. Cependant, le narrateur réel est Gilbert Sicotte, acteur québécois âgé d'une quarantaine d'années au moment de la production du film. Une voix adulte est donc associée au personnage de l'enfant. Ce choix est significatif; Léolo n'atteignant pas l'âge adulte, dans la diégèse, la narration ne réfère à aucun moment futur de sa vie. Par conséquent, la voix entendue, utilisant un langage affecté, prête des traits adultes à l'enfant: lucide, posé, calme. Aussi la

¹⁵ Soixante-six scènes sur quatre-vingt-dix-huit comportent une voix *off* assumant une fonction narrative.

narration donne-t-elle les qualités d'omniprésence et d'omniscience à Léo : celui-ci commente des événements auxquels il n'a pas assisté, donne des informations (relatives aux personnages, à leur histoire, etc.) dont les images ne donnent aucun indice.

Ce dernier point en soulève un autre : la fonction d'ancrage¹⁶ assurée par la narration. Celle-ci indique en effet, pour toutes les images qu'elle accompagne, le niveau de lecture à adopter; dans *Léo*, tout est *nommé*. La polysémie inhérente au langage visuel est ainsi amoindrie. Il en résulte un univers extrêmement codé, dans lequel chaque signifiant renvoie à un signifié bien défini. La longue expérience de Jean-Claude Lauzon en réalisation de films publicitaires est probablement liée à cette caractéristique : dans le film comme dans les publicités en général, la clarté du message importe¹⁷. La figure de l'enfant, dans un tel contexte, se voit dotée d'une personnalité bien définie, puisque se révélant par la parole autant, sinon plus, que par les gestes. De plus, puisque c'est par l'enfant même que nous vient cette connaissance, celui-ci apparaît comme un être extrêmement lucide, conscient de lui-même, de sa nature, et ayant une opinion sur tout.

Dernier point concernant la narration : celle-ci est un moyen simple et efficace pour un auteur de transmettre ses opinions. Elle oriente les perceptions du spectateur, mieux que ne saurait le faire les images seules. Sa forte présence, dans *Léo*, porte à croire que Lauzon a voulu exprimer à travers la figure de l'enfant sa propre vision du monde. Le parallèle entre le cinéaste et son personnage a d'ailleurs été maintes fois souligné, vu la similarité de leurs noms (Jean-Claude Lauzon et Léo Lozoné). En ce sens, le film ressemble davantage à l'autoportrait d'un homme tourmenté, victime des autres et de la société, qu'à une réflexion sur la nature et la condition enfantine.

¹⁶ Notion théorique amenée par Roland Barthes, l'ancrage est l'une des fonctions que peut avoir un message linguistique par rapport à un message iconique (une image). Quand il joue ce rôle, le message linguistique fixe le sens de l'énoncé visuel qu'il accompagne. Voir *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p. 30-33.

¹⁷ On notera aussi le grand souci esthétique et l'importance des jeux formels qui transparaissent dans *Léo*, comme autres parallèles à faire entre le film et la culture publicitaire.

Finalement, tous les éléments qui constituaient l'intrigue du film ont un triste dénouement : l'amour de Léolo pour Bianca ne se concrétise pas; la lecture des textes de l'enfant, par le dompteur de vers, ne mène qu'au rangement de ceux-ci dans une bibliothèque isolée; Léolo ne parvient plus à demeurer à l'écart de sa famille et sombre, comme elle, dans la folie.

En somme, si *Léolo* propose un univers onirique qui contraste avec le réalisme et le pessimisme auxquels nous a habitués le cinéma québécois, c'est en tout cas le même constat d'échec qui s'impose à la fin : pas même le rêve n'a réussi à faire sortir l'enfant de son sombre milieu.

CHAPITRE V

SYNTHÈSE DES RÉSULTATS

Les analyses détaillées de *La petite Aurore l'enfant martyre*, *Au bout de ma rue*, *Les bons débarras* et *Léolo* ont fait ressortir un grand nombre d'éléments de la représentation de l'enfant et ont mis en lumière des récurrences et des oppositions dans celle-ci. Moins approfondie, l'étude des autres films du corpus a permis de confirmer certaines des tendances observées, d'en nuancer d'autres.

Il est maintenant temps de présenter la synthèse de nos résultats; nous avons opté pour une structure synchronique plutôt que diachronique. Dans un premier temps, nous aborderons les trois grands thèmes suivants: le personnage de l'enfant, la famille nucléaire, la société. Les deux derniers thèmes concernent autant les caractéristiques de ces sphères en elles-mêmes que les rapports que l'enfant entretient avec elles. Nous incluons sous la rubrique «société» tous les liens autres que familiaux vécus par l'enfant. Seront donc étudiés les relations entre enfants, l'école, la collectivité, le lien social.

Toutefois, les diverses caractéristiques attribuées à l'enfant et à ses milieux d'appartenance pouvant être variées et contradictoires, leur simple relevé ne suffit pas pour décrire l'ensemble du système de représentation. Aussi est-il intéressant de saisir les enjeux associés à la figure enfantine ainsi que les thèmes ayant été abordés à travers lui, ces deux derniers éléments étant souvent bien éloignés des véritables composantes du monde de l'enfant. Par exemple, à travers la figure enfantine peut être faite une critique de la société ou encore une réflexion métaphysique. Dans un

deuxième temps, donc, nous traiterons des enjeux et des thèmes associés à l'enfant dans les films du corpus.

Cette structure synchronique n'empêche pas que les données recueillies soient situées dans leur contexte historique. Ainsi, pour chacun des deux volets de notre synthèse, nous pourrions observer l'évolution des tendances en lien avec l'histoire sociale, politique, économique, etc., du Québec. Nous tâcherons également de situer les données recueillies dans deux contextes généraux: celui de la représentation de l'enfant et celui du cinéma québécois. Tel que nous l'avons étudié dans la section 1.3, la représentation de l'enfant dans le monde occidental a ses lignes de forces, ses redondances. Nous distinguerons, parmi nos observations, celles qui sont des données typiques à la représentation de l'enfant, et non pas exclusives au cinéma québécois. Certaines de nos observations concernent aussi l'ensemble du cinéma québécois, dont nous avons donné quelques traits dans la section 2.1. Nous serons donc en mesure de faire les liens nécessaires entre la représentation de l'enfant offerte par le cinéma québécois et celui-ci, dans son ensemble.

5.1 L'enfant et ses milieux d'appartenance

Étudier la représentation de l'enfant consiste pour une bonne part à décrire le personnage en lui-même et les sphères dans lesquelles il évolue. La présente section se subdivise en trois: l'enfant, la famille et la société.

5.1.1 Le personnage de l'enfant

Nous comptons au total vingt-quatre personnages principaux d'enfants dans les films du corpus. C'est sur eux qu'est basée l'analyse du personnage de l'enfant¹. Onze films ont un seul personnage d'enfant principal, un film en a deux et deux films ont comme personnage principal un groupe d'enfants. Nous tenterons d'abord un

¹ Les enfants occupant des rôles secondaires n'ont pas été retenus pour la présente analyse. Il en sera question lors de l'étude des relations entre enfants (section 5.1.3).

classement sommaire de tous ces personnages, selon leur appartenance au modèle romantique ou préromantique de l'enfant. Nous présenterons par la suite les caractéristiques dominantes attribuées à l'enfant dans les films du corpus. Mais avant tout, voyons quelques données statistiques.

L'enfant du cinéma québécois est âgé en moyenne de neuf ans et est de sexe masculin dans une proportion de 66%. Nous retrouvons seize personnages de garçons et huit de filles. En ne tenant compte que des films où un seul enfant tient un rôle principal, et non un groupe d'enfants², les données s'avèrent différentes. L'enfant est alors âgé en moyenne de onze ans et est de sexe masculin dans 61 % des cas³.

Bâtir une typologie des personnages d'enfants du cinéma québécois s'avère un exercice difficile: d'une part, les personnages ne sont pas assez nombreux pour qu'un classement détaillé vaille la peine d'être fait; d'autre part, les critères sur la base desquels cette typologie serait faite peuvent être de tous ordres. Aussi avons-nous trouvé pertinente la distinction proposée par Jean-Loup Bourget⁴ entre le modèle romantique de l'enfant et le modèle préromantique. Le premier fait de l'enfant un être supérieur aux adultes mais vulnérable; de là la nécessité de lui accorder une protection particulière. Pour le second, l'enfant est égal aux adultes, sinon inférieur, et sa fragilité ne revêt aucun caractère pathétique. Nous retrouvons les deux modèles dans le cinéma québécois, avec une nette prédominance du premier. Très sommaire, cette catégorisation ne rend évidemment pas compte de l'éventail de nuances que comportent les personnages. Voyons les formes que prennent chacun d'eux.

² *Ça n'est pas le temps des romans* et *La dame en couleurs* présentent un groupe d'enfants agissant comme personnage principal. Ces groupes sont mixtes et leurs membres sont de tous âges.

³ Par comparaison, dans l'étude menée par Chombart de Lauwe au sujet de la représentation de l'enfant dans la littérature française, les personnages de filles étaient quatre fois moins nombreux que les personnages de garçons. De plus, les auteurs créaient des personnages de leur propre sexe dans une proportion de 80%. Ce n'est pas le cas des cinéastes québécois: les personnages de filles ont tous été créés par des réalisateurs masculins, à l'exception d'un, Simone (*Le ciel sur la tête*), créé en tandem par un homme et une femme.

⁴ Voir la section 1.3.2.

La majorité des personnages appartiennent au modèle romantique de l'enfant: ils sont présentés comme différents des adultes et supérieurs à eux. Souvent, ils possèdent un savoir ou un pouvoir particulier. D'autres fois, leur différence est fondée sur leur vulnérabilité et la protection spéciale à laquelle ils ont droit. Nous pourrions les diviser en deux types: ceux qui sont introspectifs et rêveurs; ceux qui sont plus extravertis.

Au premier type, nous associons les personnages de Mario (*Mario*), Mike (*Le sourd dans la ville*), Antoine (*Les portes tournantes*) et Léolo (*Léolo*). Mario est un cas particulier. Certes, il est différent des adultes qui l'entourent, mais également des autres enfants. Sa différence vient de sa maladie: il est autiste. Ce trouble psychiatrique l'isole de plusieurs façons: muet et ultrasensible, il est incapable de communiquer ses sentiments, ce qui l'amène à avoir des comportements jugés bizarres par la plupart des gens. Toutefois, son état lui donne des visions imaginaires intenses, lui fait voir des choses invisibles aux yeux des autres. Cette aptitude a dans le film une valeur positive, puisque chacune des visions qu'a l'enfant est rendue cinématographiquement avec un maximum de poésie: plans au ralenti, musique orchestrale, images d'une grande beauté. Le monde semble donc pour Mario infiniment riche.

Mike est lui aussi introspectif, mais il ne s'agit pas là de la conséquence directe d'une maladie. Souvent silencieux, il reçoit avec grande sensibilité les cris de désespoir des autres. Il possède un pouvoir de pénétration qui le rend toutefois vulnérable. Telle une éponge, Mike absorbe tout, se laisse pénétrer par l'ambiance morne qu'il y a autour de lui. En cela, il est sujet à la désorganisation, laquelle s'exprime par différents symptômes : chaleurs, maux de tête, manque d'énergie.

Quoique comparable à un petit adulte dans ses comportements, Antoine appartient au modèle romantique de l'enfant. Calme, posé, réfléchi, il apparaît comme le plus lucide de sa famille, et en cela supérieur aux adultes.

Léolo suit le même modèle, mais à un degré extrême : sa lucidité et son caractère introspectif sont accentués. Doublié d'une poésie et d'un aspect mythique, il est l'enfant par excellence de la conception romantique. Son aptitude au rêve le préserve et le distingue des membres de sa famille et de la plupart des gens de son entourage.

À côté de ces enfants plutôt introvertis, ou remarquables par leur sagesse, il y a ceux qui s'expriment haut et fort : Guy (*Le Rossignol et les cloches*), Manon (*Les bons débarras*), Émile (*Le matou*) et Simone (*Le ciel sur la tête*). Ils sont d'apparence plus réalistes que les précédents, en raison entre autres du naturel de leur discours. Ils appartiennent tout autant au modèle romantique de l'enfant, puisque leurs revendications sont satisfaites ou, si elles ne sont pas entendues, elles revêtent un caractère pathétique. Souvent aussi, ces enfants disent tout haut ce que les adultes n'osent admettre; ils s'approchent de la vérité, mieux que ne le font les plus vieux. Puisqu'ils s'affirment, ils ont un caractère moins vulnérable, quoique leur force cache parfois une souffrance.

Guy ne manque pas de panache. Lui dont la voix est exceptionnelle, il chante où bon lui semble : du haut du clocher de l'église, dans un restaurant, perché à un arbre contigu à une salle de spectacle. Bien qu'il soit souvent effronté et qu'en cela il ait encore des choses à apprendre, il surpasse les adultes de différentes façons : sa voix émeut davantage que celle de Nicole, chanteuse professionnelle; son courage l'amène à aller chanter dans un cabaret de Montréal où il gagne assez d'argent pour acheter de nouvelles cloches pour l'église de sa paroisse. Guy est donc un être d'exception.

Manon est une enfant bien délurée. Émile est son pendant masculin. Tous deux étonnent par leur repartie facile et leur impudence. À la moindre situation ou comportement qui ne fait pas leur affaire, ils ne se gênent pas pour manifester leur révolte. Leur attitude effrontée, surtout dans *Le matou*, est positivement valorisée : elle est considérée comme une force morale.

Simone, elle aussi, lance parfois des répliques d'une franchise déconcertante. Elle est cependant moins insolente que Manon et Émile. Le film montre bien la protection et les privilèges qu'elle mérite, parce qu'elle est une enfant. Par exemple, c'est pour son bonheur que Fred demande à Dolorès, la mère de l'enfant, de clarifier sa relation avec Marc, le père. Céline, la fiancée de Marc, n'accepte de se marier avec lui que si elle a l'approbation de Simone. Celle-ci est donc privilégiée par sa posture d'enfant. Par ailleurs, elle apparaît comme la plus lucide de tous : elle a un don pour saisir avec acuité les sentiments des gens, et ce, malgré qu'elle soit aveugle.

Aurore est un cas particulier; son caractère simplifié ne nous permet de la classer ni dans les enfants de type introspectif et rêveur, ni dans ceux qui sont extravertis. Elle apparaît simplement comme une enfant bonne et pure par essence, vulnérable par comparaison aux adultes, et donc illustrant bien le modèle romantique du personnage d'enfant.

Le groupe d'enfants de *La dame en couleurs* illustre lui aussi le modèle romantique. Ils évoluent dans un monde à part – les souterrains de l'institution –, à distance des adultes. Leur pouvoir est de remettre en question les normes auxquelles les adultes se plient aveuglément. Certains appartiennent au premier type, d'autres au second.

Les personnages représentant le modèle préromantique de l'enfant appartiennent exclusivement à la période de la Révolution tranquille. Ils ne sont pas l'objet d'une mythisation: ils sont tout simplement présentés comme égaux aux adultes, bien qu'étant sous leur autorité. Une première explication vient du contexte de production des films en question: produits à l'ONF, très influencés par la méthode documentaire, ne visant pas un large public, ces films montrent tous l'enfant de façon très simple, avec naturel, sans trop insister sur son caractère singulier ni sur toute forme de spectacularisation. Toutefois, il faut aussi voir dans cette conception (ou représentation) de l'enfant celle d'une époque, du moins celle d'un groupe social à une certaine période. Les années de production des films correspondent au baby-

boom qu'a connu le Québec – et d'autres pays avec lui – au sortir de la Deuxième Guerre mondiale. La nation est alors animée d'un grand enthousiasme et se développe à tous les niveaux. S'il est vrai que les enfants du baby-boom appartiennent à une génération des plus choyées et en rupture avec les précédentes, il faut dire que le mythe de l'enfance n'en est qu'à ses balbutiements.

[A]ussi longtemps que la génération [des baby-boomers] demeure dans l'enfance et la prime adolescence, sa présence et sa parole ne provoquent pas encore de remous bien conséquents. [...] Malgré tout le «respect» que leur inspirent leurs petits, les adultes gardent le haut du pavé : non seulement la responsabilité de la société leur incombe, mais il l'assument sans partage ni contestation, et avant tout pour le bénéfice et le bonheur, justement, de leurs enfants. Ceux-ci ont beau ne plus être semblables aux enfants d'autrefois, le monde, au moins pour quelque temps encore, n'en continue pas moins de tourner à peu près comme avant.⁵

C'est ce que nous percevons dans les films de cette période : empreints d'une vision positive de l'existence, ces films ne mythifient pas pour autant les enfants qu'ils mettent en scène. La conception romantique de l'enfant telle qu'elle apparaît dans les films des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix appartient, finalement, aux baby-boomers eux-mêmes. Nous y reviendrons en conclusion. Pour l'instant, voyons les personnages représentant le modèle préromantique de l'enfant.

Le garçon de *Au bout de ma rue*, nous l'avons mentionné dans l'analyse, est peu individualisé: ni sa voix ni son nom ne sont connus. Il n'apparaît pourtant pas comme un être mystérieux méritant admiration. Durant son escapade, il croise plusieurs adultes qui, même à sa vue, continuent leurs activités. Celui-ci n'est donc ni marginalisé, ni particulièrement valorisé.

La canne à pêche, pour sa part, sonde le monde intérieur de l'enfant. Les impressions et les sentiments de Claudia sont révélés à travers une voix *off*. La fillette n'apparaît cependant pas comme étant différente ou supérieure aux adultes. Comme

⁵ François Ricard, *La génération lyrique*, Montréal, Boréal, 1992, p. 71.

elle, son père et sa mère sont de nature calmes, sensibles, introspectifs. Si Claudia découvre la campagne avec émerveillement, cela n'est pas dû à son état d'enfance: son père se montre tout aussi ému devant les charmes de la nature.

Dans *Tout l'or du monde*, Gisèle et Louis évoluent en parallèle de leurs parents, s'adonnant à des activités avec leur groupe d'amis. Ils ne sont pas pour autant marginalisés. Ils sont en quête d'autonomie, et leurs jeux ressemblent davantage à une imitation du monde des adultes qu'à une production mythique. L'issue du film montre qu'enfants et adultes s'aident mutuellement: l'intervention des parents est nécessaire au bien-être et à la sécurité des enfants, en même temps que ceux-ci peuvent être à l'origine d'une prise de conscience des adultes.

Dans *Ça n'est pas le temps des romans*, les enfants sont peu caractérisés. Ils apparaissent comme un groupe homogène plutôt que comme plusieurs êtres individualisés. Dans l'ensemble, ils sont remplis de vitalité, aiment jouer et se montrent dociles vis-à-vis de leur mère.

En résumé, le cinéma québécois présente l'enfant selon une conception romantique, principalement: l'enfant est un être différent des adultes, supérieur dans certains cas, et méritant protection et respect. La plupart des films cherchent à cerner sa nature singulière, utilisant même les traits de sa personnalité comme principaux éléments narratifs (*Léolo*, *Mario*, *Le sourd dans la ville*). Cette caractérisation du personnage d'enfant est, en soi, un indice de la grande valeur qu'on accorde à cet être.

Il est difficile, toutefois, de déterminer si les traits attribués à l'enfant, dans un film, sont considérés comme appartenant par essence aux enfants ou s'ils sont spécifiques au personnage mis en scène. Nous avons vu plus haut que l'enfant authentique possédait des caractéristiques propres: libre, pur, innocent, sincère, exigeant, etc. Dans la littérature, de tels jugements peuvent être faits de manière explicite. Par exemple, dans *L'Arbre de Noël*, l'auteur écrit: «Un enfant n'a pas à se

repentir. Il est toujours pur.⁶» Au cinéma, c'est par une réplique de personnage ou par la narration qu'une opinion générale peut être exprimée aussi clairement. Dans *La petite Aurore l'enfant martyre*, nous l'avons déjà mentionné, Catherine dit: «des enfants, ça fait pas de misère à personne, surtout si on veut pas qu'ils nous en donnent». Des répliques de ce genre sont rares dans notre corpus filmique. Elle témoigne d'un désir de transmettre une morale claire, ce qui est le cas pour les mélodrames des années cinquante ainsi que la plupart des films précédents⁷. Dans les oeuvres des périodes ultérieures, la nature enfantine, s'il en est une, n'est pas exprimée aussi clairement.

La catégorisation des personnages d'enfants que nous avons faite dresse un portrait sommaire des différents aspects que prend la figure enfantine dans le cinéma québécois. Toutefois, elle ne rend pas compte de toutes les caractéristiques relevées quant à la nature de l'enfant. Nous avons identifié celles qui sont dominantes, pas nécessairement quantitativement, mais en fonction de la popularité et de la reconnaissance qu'ont eues les films. *La petite Aurore l'enfant martyre*, *Les bons débarras*, *Le matou* et *Léolo* apparaissent comme les oeuvres ayant le plus marqué l'imaginaire québécois. Nous nous sommes basée sur eux pour établir la présente liste de caractéristiques.

L'enfant témoin

L'enfant observant gravement le monde ou étant témoin d'une scène importante est une donnée récurrente dans les représentations de l'enfant au cinéma, même international. Pensons à *Witness* (Peter Weir, 1985), dans lequel le regard de l'enfant prend valeur d'élément narratif principal (unique témoin d'un assassinat, le jeune Samuel devient la proie du meurtrier), ou encore à *Au revoir les enfants* (Louis Malle,

⁶ M. Bataille, Paris, Julliard, 1967; cité dans Chombart de Lauwe, *Un monde autre : l'enfance*, p. 36.

⁷ Un autre exemple provient d'un film hors-corpus. Dans le documentaire *En pays neufs* de l'abbé Maurice Proulx (1934-1937), il est dit: «Car avant tout, c'est l'enfance qui fait la force d'une nation»; cité dans Christian Poirier, *Le cinéma québécois*, p. 52.

1987) et *Allemagne, année zéro* (Roberto Rossellini, 1947), dans lesquels la société des hommes, vue à travers le regard de l'enfant, apparaît cruelle.

Les exemples du personnage d'enfant-témoin sont nombreux dans le cinéma québécois. Aurore voit Marie-Louise empoisonner sa mère; elle est l'unique gardienne de ce secret. Émile est le témoin des escroqueries de Slipskin, l'associé de Florent. Mike est témoin des ébats sexuels de sa mère avec un client de l'hôtel. Léo observe avec intérêt les scènes entre son grand-père et Bianca, dans la salle de bains, durant lesquelles la jeune femme satisfait les fantasmes sexuels du vieillard en échange d'argent. L'objet du regard n'est pas toujours associé à une faute ou à un péché. L'enfant observe le monde, simplement. C'est là le thème principal des films *Au bout de ma rue* et *La canne à pêche*: dans le premier, l'enfant découvre la vie portuaire, dans le second, la nature.

Les exemples d'adultes observant le monde sont peut-être tout aussi nombreux au cinéma. Le regard de l'enfant possède toutefois une connotation différente. Il est difficile de distinguer si elle est le fait du spectateur de film ou de son auteur. Quoi qu'il en soit, elle va de pair avec une conception romantique de l'enfant. La perception de ce dernier comme être pur et vulnérable fait en sorte que toute vision d'horreur apparaît corruptrice et grave. Elle équivaut à une contamination de l'esprit de l'enfant, jusque-là demeuré chaste. On insiste alors sur ce genre de découverte faite à travers le regard comme un moment fatidique dans la vie de l'enfant : la pierre angulaire de la perte de l'innocence.

Une seconde interprétation peut être faite pour expliquer cette insistance sur le regard de l'enfant. En raison de son manque d'expérience et de connaissances, l'enfant est souvent considéré comme moins lucide que l'adulte, incapable de saisir une réalité sous ses multiples aspects. Le savoir qu'il est le seul à détenir apparaît donc toujours comme une preuve de notre méconnaissance de l'enfant et, par conséquent, un élément duquel peut tirer profit tout récit.

L'enfant capable de communiquer avec les êtres et les choses

Il s'agit là d'une caractéristique des enfants idéalisés relevée par Marie-José Chombart de Lauwe⁸. L'enfant mythique, à la différence des adultes, est apte à communiquer avec certains êtres privilégiés, en raison de sa grande réceptivité. Parmi les films de notre corpus, plusieurs prêtent ce pouvoir à l'enfant. Sans être nécessairement privilégiés, les êtres avec qui les enfants communiquent sont souvent des marginaux, des incompris.

Il en va ainsi des enfants de *La dame en couleurs*. Contrairement aux religieuses, les enfants savent apprécier l'être mystérieux qu'est Barbouilleux, comme si leur extrême sensibilité et le fait qu'ils soient dépourvus de préjugés leur permettaient d'aimer cet incompris. Toutefois, vers la fin du film, les enfants rejettent le peintre épileptique; ils lui font avaler de force des médicaments. Serait-ce la revanche des enfants qui désirent maintenant être grands? À tout le moins, ils ne s'identifient plus à ce fou demeuré enfant, et cela peut être considéré comme une avancée.

Dans *Le sourd dans la ville*, Mike se prend de sympathie pour Florence, cliente mystérieuse d'une cinquantaine d'années. En plus d'en prendre soin (il lui apporte son repas ainsi qu'une boisson chaude), il vit avec elle une étonnante complicité. L'un et l'autre communiquent par de longs regards silencieux. Vers la fin du film, ils ont une discussion qui soude leur confiance mutuelle. Florence n'a pas ce type de rapport avec les adultes qu'elle rencontre. Seul Mike semble la comprendre en profondeur.

Léolo, lui, vit une relation particulière avec le dompteur de vers. Il s'agit d'un homme d'une soixantaine d'années, vivant apparemment seul et occupant son temps à lire des textes trouvés dans les poubelles du monde entier. Il lit régulièrement ceux de Léolo et y reconnaît un talent certain. Par ailleurs, il convainc l'enfant de

⁸ *Un monde autre : l'enfance. De ses représentations à son mythe*, Paris, Payot, 1971, p. 39-40.

l'importance de rêver. Léolo est attaché à ce personnage en qui il voit une sagesse et une liberté dont sont dépourvus les membres de sa famille.

La capacité à établir des liens avec des êtres marginaux est donc attribuée à certains enfants du cinéma québécois. Elle n'a cependant pas une résonance mystique telle que la décrit Chombart de Lauwe. La tendance réaliste du cinéma québécois⁹ modère cette caractéristique : sans être apte à communiquer avec des êtres inanimés ou venus de l'au-delà, l'enfant a la sensibilité et l'ouverture nécessaires pour être en relation avec des personnages jugés négativement par les adultes en général.

L'enfant différent des autres

Plusieurs personnages d'enfants du cinéma québécois sont des êtres d'exception, non seulement en comparaison des adultes mais aussi des autres enfants. C'est là une caractéristique que l'on retrouve dans la littérature.

Dans le roman et dans l'autobiographie, de nombreux auteurs créent des personnages «singuliers», eux-mêmes dans leur jeune âge ou des enfants qu'ils valorisent, préfèrent aux autres personnages, et ils les opposent à des personnages moins individualisés, incarnant des stéréotypes de l'enfant, donc «collectifs», «généraux», si l'on peut dire.¹⁰

Le jeune héros du cinéma québécois est généralement sensible, apte à la vie imaginaire, possédant une vision du monde différente de celle des autres. Il ne s'intègre pas à la masse, considérée banale. Cette tendance s'exprime particulièrement dans quatre films de notre corpus, avec une importance croissante. Dans *Le rossignol et les cloches*, Guy se distingue par sa voix d'or et son aplomb. Lorsqu'il chante, il oublie tout autour de lui, guidé par sa seule émotion. La facilité avec laquelle il s'évade est cependant mal vue par plusieurs personnes de son village. Guy

⁹ Il en a été brièvement question dans la section concernant l'histoire du cinéma québécois (chapitre II). La forte inscription des films québécois dans la réalité – et son pendant: la peur de se donner en spectacle – est décrit par Yves Lever comme l'un des principaux traits – et problèmes – de ce cinéma. Voir *Histoire générale du cinéma au Québec*, p. 494-496.

¹⁰ Chombart de Lauwe, *Un monde autre : l'enfance*, p. 85-86.

est aussi ridiculisé par les autres enfants en raison de ses vêtements sales et décousus. La fin du film propose un compromis heureux entre l'enfant dans sa différence et les autres: le «Rossignol» est chiquement vêtu et chante fièrement dans une salle de concert.

Mario est différent des autres en raison de son autisme. Sensibilité, vie imaginaire et vision du monde originale s'expriment ici dans leur pleine mesure. Ces caractéristiques mettent Mario à l'écart. Seule une personne le comprend et perçoit ces traits comme une richesse: son grand frère Simon. L'issue du film consacre la mort comme l'unique «compromis» possible pour que l'enfant vive pleinement sa différence.

Mike, dans *Le sourd dans la ville*, est ultrasensible. La morosité de son environnement familial est la cause implicite de sa «maladie». La première image que nous avons de lui est un gros plan en totale plongée, alors qu'il est couché sur le dos dans un lit, parlant durant son sommeil agité. Ce premier contact oriente dès le départ la vision que nous avons du personnage : il s'agit d'un enfant perturbé et souffrant. Cette extrême sensibilité n'est pas le fait des deux soeurs de Mike. Toutefois, l'enfant n'est pas discriminé en raison de sa différence. Son calme et sa profondeur sont positivement accueillis. Ils sont en quelque sorte des armes à double tranchant: Mike est aimé pour son intériorité, mais celle-ci le maintient dans un mutisme destructeur.

Léolo est l'enfant marginal par excellence. Nous avons amplement développé le sujet lors de l'analyse du film. Sa différence, l'enfant la vit comme une fierté, mais encore là, elle ne trouve à s'épanouir que dans un monde imaginaire ou dans la mort.

Selon Chombart de Lauwe, le rôle joué par l'enfant présenté comme être à part est celui de «messenger, [transmettant] une autre vision du monde, et témoign[ant] d'une autre nature humaine¹¹». Dans chacun des films cités, à l'exception du *Rossignol et les cloches*, les qualités de sensibilité et d'aptitude à la vie imaginaire et à

¹¹ *Ibid.*, p. 86.

l'introspection sont en effet valorisées, mais elles placent l'enfant qui les possède dans une position marginale. Il demeure une incompatibilité entre l'enfant sensible et le monde réel.

L'enfant égocentrique, voire égoïste

La plupart des enfants du cinéma québécois sont égocentriques, c'est-à-dire qu'ils agissent sans considérer le monde extérieur, uniquement en fonction de leur intérêt propre. Nous avons vu dans la section 1.1.2 qu'il s'agissait là d'une attitude intellectuelle normale chez les enfants de trois à sept ans, et qu'elle tendait à diminuer par la suite. Il est donc fréquent qu'un enfant, par désir, agisse sans se préoccuper de ce qu'il fait subir aux autres ou sans tenir compte des éventuelles conséquences. C'est ce que font Guy, Louis, Manon, Émile, Mario, Léo et Simone: Guy ridiculise la soliste Nicole en se mettant à chanter à sa place; Louis met le feu à une cabane à proximité d'une mine; Manon pousse Ti-Guy au suicide et ment au sujet du compagnon de sa mère; Émile meurt en grimpant dans un bâtiment en ruines pour sauver son chat; Mario arrache du mur les photos de l'amoureuse de son frère; Léo tente de tuer son grand-père; Simone convainc son père d'épouser Céline parce qu'elle aimerait l'avoir pour mère.

Une faible proportion de personnages fait preuve d'une morale autonome. Aurore, par exemple, s'empêche de révéler son secret – le fait que Marie-Louise ait tué sa mère et qu'elle la maltraite – par peur de faire de la peine à son père. Antoine est lui aussi préoccupé par le bien-être d'autrui: il fait les courses à la place de son père, affirmant que celui-ci est incapable de s'occuper de lui-même.

De façon générale, l'enfant du cinéma québécois, même s'il est âgé de dix ou douze ans, a une attitude égocentrique. Au sujet de l'enfant qui se lance aveuglément vers ce qui l'attire, Françoise Dolto, psychanalyste française d'enfants réputée, écrit :

C'est vrai que les enfants n'ont pas peur de ce qu'ils ignorent, parce que ce qu'ils ignorent c'est ce qui les excite: l'impulsion épistémologique à

connaître... naître de cette connaissance nouvelle. Et finalement, c'est la racine même du désir. Le désir, c'est de connaître du nouveau. Seulement il y a aussi une structure qui se fait avec notre esprit conscient, c'est la responsabilité. Le sentiment de faire partie d'un tissu social dont nous sommes responsables : d'abord c'est familial, ensuite c'est étendu aux êtres aimés et ensuite aux autres de la société. Il y a une responsabilité de chacun vis-à-vis de tous. Et je crois qu'un être humain qui n'a pas été suscité à cette évolution-là – la responsabilité de chacun vis-à-vis de tous – est un être inachevé.¹²

Dans les deux films les plus populaires de notre corpus, soit *Léolo* et *Les bons débarras*, les enfants ne sont pas suscités à cette évolution-là. L'aspect problématique de la représentation ne vient donc pas du fait de montrer ces enfants en tant qu'êtres de désir et d'inconscience, mais du fait que le sentiment de la responsabilité ne leur est pas appris¹³.

Le petit adulte

Paradoxalement, on prête souvent aux enfants des traits adultes. Ceux-ci se manifestent particulièrement à travers l'esprit analytique des enfants et l'aisance avec laquelle ils s'expriment. *Léolo* dit, à propos des livres:

Je ne cherche pas à me souvenir de ce qui se passe dans un livre. Tout ce que je demande à un livre, c'est de m'inspirer ainsi de l'énergie et du courage, de me dire ainsi qu'il y a plus de vie que je peux en prendre, de me rappeler ainsi l'urgence d'agir.

L'impression générale que nous laisse le personnage d'Antoine est qu'il est un enfant excessivement calme et sage, aussi réfléchi et responsable qu'un adulte. Il a une attitude et un discours de personne qui a connu les aléas de la vie et qui en est restée désillusionnée. Par exemple, il dit : «On est souvent trop petit quand les choses importantes arrivent dans notre vie.»

¹² *La cause des enfants*, Paris, Éd. Robert Laffont, 1985, p. 113-114.

¹³ Nous examinerons plus attentivement ce sujet lorsqu'il sera question du rapport à la Loi, dans la section 5.1.3.

Manon et Émile sont peut-être moins posés dans leurs réflexions, mais ils «jouent» tout autant aux adultes. Manon fait prendre le bain à sa mère, la réprimande parce qu'elle ne s'est pas brossée les dents avant de se coucher, etc. Émile est surnommé «Monsieur Émile», ce qui illustre bien le statut que les adultes lui prêtent et dont il tire profit avec plaisir.

André Lavoie voit dans le caractère lucide de l'enfant un élément souvent rencontré dans le cinéma québécois. En parlant du *Ciel sur la tête*, il écrit: «On consacre également le règne quasi despotique de l'enfant unique et déluré qui en sait davantage que tous les adultes réunis (figure récurrente dans le cinéma québécois)¹⁴».

En fait, nous avons souvent affaire, dans le cinéma québécois, à des enfants qui sont déjà en deuil de leur enfance. Ils ont perdu leur insouciance, et sont au contraire très *conscients*: conscients de leur situation familiale, conscients des souffrances inhérentes à la vie, etc. Cette caractéristique est pourtant, selon Françoise Dolto, celle qui distingue l'adulte de l'enfant:

C'est la différence : l'adulte réfléchit à lui; l'enfant ne réfléchit pas à lui; il est. L'adulte réfléchit à lui parce qu'il est en deuil de son enfance, et qu'il peut découvrir après coup comment il était, maintenant qu'il a perdu ce passé. Il a gardé un souvenir, conscient ou inconscient par des traces en son corps : «J'étais dans une maison et cette maison est démolie, je suis dans une autre; je pense à cette maison démolie.» Mais l'enfant qui investit cette maison ne s'occupe pas de savoir comment elle est et de la raconter; il investit cette maison et il y vit, il y produit ce qu'il a à y produire, et il ne réfléchit pas à ce que représente cette maison pour lui ni pour les autres. De là nous incombe cette responsabilité énorme qui est la nôtre à éduquer des enfants.¹⁵

La relative «inconscience» de l'enfant est aussi relevée par Chombart de Lauwe dans la littérature française:

Les conditionnements de l'enfant par l'ensemble de son milieu sont présentés, la plupart du temps comme un phénomène inéluctable, dont l'auteur constate

¹⁴ «Sur cette île comme au ciel», *Le Devoir*, 20 octobre (2001), p. C10.

¹⁵ *La cause des enfants*, p. 299.

les effets, *mais dont l'enfant n'a guère conscience au moment où il le vit* [c'est nous qui soulignons].¹⁶

La conscience dont nous parlons s'exprime parfois, dans le cinéma québécois, par la voix d'un narrateur adulte représentant le personnage enfant. Nous l'avons vu dans l'analyse de *Léolo*. C'est aussi le cas dans *La canne à pêche* et dans *Le ciel sur la tête*: les impressions, opinions et sentiments des deux fillettes sont exprimées par des voix de femmes, représentant les deux héroïnes devenues adultes. Il s'agit la plupart du temps de commentaires ultérieurs, donc n'appartenant pas aux enfants. Ce procédé permet d'attribuer du sens à des choses qui n'en avaient pas nécessairement à l'origine.

L'âge des enfants du cinéma québécois a aussi sûrement à voir avec la conscience dont ils sont pourvus. Nous avons dit en introduction que la moyenne d'âge était d'environ onze ans. Les enfants représentés sont donc relativement vieux, à la limite de l'adolescence. Peut-être les cinéastes trouvent-ils chez les enfants de cet âge un mariage parfait : la maturité et la conscience nécessaires pour exprimer avec vérité un message profond (la vision du monde du cinéaste, ou tout autre idée abstraite), de même que les avantages que le statut d'enfant donne encore, soit cette facilité à plonger dans le monde de l'imaginaire et du rêve. *Léolo* est exemplaire à ce niveau.

Si les enfants de la littérature française ne sont pas aussi conscients que ceux du cinéma québécois, ils ont, comme ces derniers, un caractère lucide; lucide au sens qu'ils possèdent une connaissance intrinsèque de la vérité:

L'enfant, c'est l'homme authentique, l'humanité à son origine, perçue comme plus belle, plus vraie que la société actuelle telle que l'ont faite les adultes. [...] Son rôle est d'être le maître et guide de l'homme, il possède royauté et puissance. [...] Futur en même temps qu'origine, il est Messie, avenir et devenir de l'homme auquel il apporte une nouvelle vision du monde.¹⁷

¹⁶ Chombart de Lauwe, *Un monde autre : l'enfance*, p. 315.

¹⁷ *Ibid.*, p. 48.

Le fait d'attribuer à l'enfant un tel pouvoir est peut-être lié à un besoin de sécurité; savoir qu'un être existe pour nous indiquer la voie à suivre réduit notre angoisse existentielle. Quoi qu'il en soit, une interprétation demeure : à montrer des enfants aussi lucides, les auteurs traduisent moins l'état d'enfance que leur propre discours sur celui-ci, sur les souvenirs qu'ils ont gardés de cette période.

L'enfant dépressif

La personnalité splénétique des enfants est une donnée récurrente dans le cinéma québécois. Elle s'exprime de façon explicite dans trois des films du corpus par l'utilisation, tout au long du film, d'une oeuvre artistique (pièce de littérature, peinture) marquante, à titre symbolique. Cette oeuvre agit comme une métaphore de ce que vit l'enfant.

Dans *Les bons débarras*, il s'agit du roman *Les hauts de Hurle-Vent* (1847), d'Emily Brontë. Dans *Le sourd dans la ville*, ce sont deux oeuvres picturales d'Edvard Munch qui agissent comme leitmotiv: *L'enfant malade* (1885) et *Le cri* (1893). Dans *Léolo*, c'est dans le roman *L'avalée des avalés* (1966), de Réjean Ducharme, que l'enfant va chercher matière à identification.

Ces trois oeuvres sont empreintes d'un mal-être et d'un désespoir évidents, dans lesquelles résonne la situation des enfants représentés. Remarquons que toutes les oeuvres utilisées sont destinées à un public adulte; la profondeur et la subtilité des états d'âme qui y sont exprimés sont généralement mieux reçues ou comprises par l'adulte, en raison de son expérience de vie. L'enfant semble pourtant trouver dans ces oeuvres une réponse, une aide, ou encore une illustration de ce que lui-même vit.

La personnalité splénétique des enfants s'exprime également à travers leurs paroles. Mike, par exemple, confie à Florence: «C'est affreux la souffrance. J'attends les moments de repos, mais c'est pas comme avant. [...] Depuis que j'ai ma maladie,

je suis comme dans un autre monde.» Les paroles de LéoLo exprimant son mal de vivre sont elles aussi très explicites; il en a été question lors de l'analyse du film.

Dans ces longs métrages, la vitalité qu'on attribue généralement aux enfants fait défaut aux personnages. Leur mélancolie, toutefois, est réactionnelle, et non pas inhérente à leur personne; elle est liée à une situation familiale problématique. C'est le sujet que nous aborderons dans la prochaine partie.

Nous voyons que les traits et pouvoirs attribués au personnage de l'enfant sont nombreux: observateur, réceptif à l'égard des êtres marginaux, différent de la masse, égocentrique, conscient, dépressif. Il existe par ailleurs pour chacun d'eux un pendant contraire chez d'autres personnages. La figure enfantine n'est donc pas, dans le cinéma québécois, dotée d'une unique nature. Toutefois, en regard des films ayant le plus marqué l'imaginaire collectif québécois, une certaine image de l'enfant apparaît, celle d'un être fragile et sensible, mais malmené par son entourage. Il semble aussi qu'il possède une lucidité ignorée par les adultes, et souvent proportionnelle à son infortune; clairvoyance et joie de vivre sont incompatibles chez lui. Si la majorité des films font de l'enfant un être distinct et rempli de possibilités, les personnages adultes, eux, ne le perçoivent pas comme tel. Ainsi, à l'opposé des environnements familiaux insensibles à la richesse que représentent leurs rejetons, les récits tentent d'attribuer à l'enfant une signification plus profonde.

5.1.2 La famille

La famille, lieu de vie primordial de l'enfant, est l'un des aspects les plus problématiques des films de notre corpus. C'est généralement contre elle que se bat l'enfant; il désire s'en affranchir, ou l'améliorer. Elle est au centre de sa quête, et non une adjuvante. Il s'agit là de la tendance principale quant à la représentation de la famille. Nous verrons des exemples où celle-ci est plus positive.

Voyons d'abord la composante familiale en chiffres. L'enfant du cinéma québécois vit avec ses deux parents biologiques dans 38% des cas. Les films datant de l'époque duplessiste présentent tous des orphelins (soit d'un seul parent, soit des deux). Dans les films de la Révolution tranquille, tous les couples sont encore unis, à l'exception d'un, celui d'*Au bout de ma rue*, qui n'apparaît à aucun moment du film. Sur les huit films appartenant à l'époque moderne, seulement deux présentent une famille dont les parents vivent encore ensemble. Le personnage principal d'enfant a un ou des frère(s) et/ou soeur(s) dans 50% des cas. Il est unique – ou ne connaît pas les autres membres de sa famille, comme c'est le cas des enfants dans *La dame en couleurs* – dans cinq des huit films les plus récents. Enfin, les enfants du cinéma québécois vivent autant en milieu rural qu'en milieu urbain (sept films se situent à la campagne, sept autres à la ville) et sont issus des classes populaires dans une proportion de 69%¹⁸. Les autres proviennent d'une famille de classe moyenne. Aucun enfant ne vit dans les milieux de l'aristocratie ou de la haute bourgeoisie. Ces données coïncident avec celles de l'ensemble du cinéma québécois, l'attrait pour le «monde ordinaire» étant caractéristique de ce cinéma. En comparaison, voyons les données de la littérature française. L'enfant vit avec ses deux parents dans moins du tiers des cas. Il est unique dans près des deux tiers. Il provient majoritairement des classes moyennes (36%) et des milieux bourgeois (35%). Très peu appartiennent aux milieux ouvriers (8%).

Comme pour le personnage de l'enfant, nous avons relevé les caractéristiques dominantes de la famille telle qu'elle est représentée dans les films de notre corpus, ainsi que les rapports que l'enfant entretient avec elle. Seront donc abordés le statut d'orphelin, l'absence du père, la figure maternelle, et le statut de la famille en général.

¹⁸ Nous incluons dans «classes populaires» les ruraux et le milieu ouvrier.

Le personnage de l'orphelin

Très souvent, la famille de l'enfant brille par son absence. Historiens du cinéma, critiques et essayistes l'ont souligné à maintes reprises: l'orphelin est une figure récurrente dans le cinéma québécois¹⁹. Qu'il soit enfant ou adulte, on le retrouve à toutes les époques: Tit-Coq dans le film du même nom (Gratien Gélinas, 1953), Valérie dans le film du même nom également (Denis Héroux, 1969), Benoît dans *Mon oncle Antoine* (Claude Jutra, 1974), François et Albert dans *Au clair de la lune* (André Forcier, 1982), etc.

De même, l'orphelin est récurrent chez les personnages d'enfants du cinéma québécois. Sur les vingt-quatre, un est orphelin de mère, trois de père, et sept des deux. Près de la moitié, donc, sont orphelins. Cette caractéristique n'est toutefois pas spécifique au cinéma québécois. Le personnage de l'enfant orphelin est très fréquent au sein du cinéma occidental et de la littérature. Pensons aux plus célèbres: le *Tom Sawyer* de Mark Twain (1876), le *Poil de carotte* de Jules Renard (1894), le *Kid* de Charlie Chaplin (1921), le *Petit Prince* d'Antoine de Saint-Exupéry (1943), Momo de *La vie devant soi* (Romain Gary (publié sous le pseudonyme d'Émile Ajar), 1975), Christopher de *Empire du soleil* (Steven Spielberg, 1987) et, dernièrement, les trois orphelins des *Désastreuses aventures des orphelins Baudelaire* (Brad Silberling, 2004).

Pourquoi cette récurrence de la figure de l'orphelin? Elle permet de saisir l'enfance à l'état brut, du moins de le faire croire. Libérés de la tutelle parentale, les enfants peuvent vivre des aventures extraordinaires, aller où bon leur semble. C'est l'occasion de leur prêter des ressources, des facultés qui n'auraient pu s'exprimer sans cette autonomie imposée. En ce sens, l'orphelin est souvent attaché à une figure d'enfant mythique: même sans cadre parental pour lui imposer une direction et des

¹⁹ Voir Christiane Tremblay-Daviault, *Structures mentales et sociales du cinéma québécois (1942-1953) – Un cinéma orphelin*, Montréal, Québec/Amérique, 1981, 355 p. et Christian Poirier, *L'imaginaire filmique*, t. 1 de *Le cinéma québécois. À la recherche d'une identité?*, Sainte-Foy (Qué.), Presses de l'Université du Québec, 2004, 314 p.

normes à suivre, l'enfant semble savoir, par essence, où trouver la vérité. À l'inverse, nous retrouvons des gamins qui, sans repères, en viennent à vivre comme des sauvages; le film *Sa majesté des mouches* (adaptation du roman de William Golding), de Peter Brook (1963), en fournit un bon exemple.

La figure de l'orphelin n'étant pas exclusive au cinéma québécois, il faut étudier l'utilisation qui en est faite, la valeur qui est attribuée à ce personnage. Ainsi, dans les films de notre corpus, apparaît de façon manifeste un mythe important dans l'imaginaire collectif québécois: celui de se construire à partir de rien²⁰.

Si, à l'époque duplessiste, l'importance de la tradition, des valeurs du terroir et de la glorification des ancêtres était marquée, il s'en est suivi une période de balayage total du passé. Ce passage d'un peuple traditionaliste à celui qui revendique son indépendance se manifeste dans les films : à Aurore qui sanctifie sa mère décédée font suite des Manon, Émile, Mike et Léolo qui assument presque fièrement leur état d'orphelin de père – que cet état soit réel (dans le cas des trois premiers) ou symbolique (dans le cas de Léolo).

La condition de l'orphelin fait place à des opinions opposées. Christiane Tremblay-Daviault voit dans le héros cinématographique typique de l'époque duplessiste – l'orphelin – «celui qui est en train de perdre ses sources, son passé, au risque de perdre toute identité. Sans l'arbre familial, il se sent décentré, il vit dans l'incertitude. S'il se méfie du monde, c'est que lui-même se déplace sur un sol mouvant.²¹» Yves Lever s'oppose à cette vision pessimiste de l'individu sans racines familiales: «[...] au lieu de s'opposer à lui-même [l'orphelin] peut aussi sortir de son monde et aller chercher ailleurs de nouveaux liens, comme le fait d'ailleurs Tit-Coq, l'orphelin par excellence.²²»

²⁰ Heinz Weinmann en fait état dans *Cinéma de l'imaginaire québécois. De La petite Aurore à Jésus* de Montréal, Montréal, L'Hexagone, 1990, 270 p.

²¹ *Structures mentales et sociales du cinéma québécois*, p. 305.

²² *Histoire générale du cinéma au Québec*, p. 543.

Derrière le mythe de l'homme libre, s'étant construit par lui-même, se cache une trame latente dans *Les bons débarras*, *Le matou* et *Le sourd dans la ville*. Le bien-être procuré par l'état d'orphelin est un leurre. À l'indifférence exprimée verbalement par les enfants à l'égard du père absent fait contrepoids une souffrance psychique manifestée de différentes façons : Manon use de subterfuges pour éliminer les hommes qui font obstacle entre elle et sa mère; Émile, malgré ses maigres six ans, a déjà un fort penchant pour l'alcool; Mike souffre d'un mal inconnu provoquant chez lui maux de tête et chaleurs. Jamais, toutefois, ces symptômes ne sont mis en relation avec la douleur causée par le parent absent.

L'état d'orphelin ne mène cependant pas automatiquement à la délinquance ou au déséquilibre psychologique. Il peut au contraire favoriser les capacités créatrices de l'individu.

L'excès de structure d'une famille prégnante ou d'une société trop bien organisée sécurise l'enfant. Mais en le contraignant à se développer selon les directives prescrites par les parents ou les responsables sociaux, elle empêche sa créativité, puisqu'il ne peut apprendre qu'à reproduire les consignes. L'orphelin, que la tragédie familiale a libéré de ces contraintes, peut rencontrer une structure d'accueil qui accepte de l'écouter. Il se trouve alors en situation marginale invité à exprimer son épreuve et à inventer une nouvelle manière de voir le monde. Il se retrouve en situation de créateur et rejoint la troupe des innovateurs scientifiques ou des artistes qui sont forcément marginaux puisqu'ils introduisent dans la culture quelque chose qui n'y était pas avant eux.²³

Il faut pour cela que l'orphelin ait rencontré sur son chemin des modèles positifs, et que sa situation n'ait pas été représentée par le discours social comme une tare irrécupérable²⁴. Cela, quelques films le montrent.

²³ Boris Cyrulnik, *Un merveilleux malheur*, p. 62-63.

²⁴ *Ibid.*, p. 99-100.

Le rossignol et les cloches, avec une morale simplifiée certes, présente un enfant que le statut d'orphelin n'empêche pas de s'épanouir. Le film se conclut avec l'image d'un Guy heureux, réalisant son rêve: gagner sa vie en chantant.

Dans *La dame en couleurs*, le thème des pupilles est on ne peut mieux exploité. Il s'agit de l'histoire d'un groupe d'enfants orphelins grandissant dans un institut psychiatrique tenu par des religieuses. C'est le seul film de notre corpus à présenter une institution comme cadre de vie des orphelins. Étonnamment, c'est celui qui propose la vision la plus positive de l'avenir de ces enfants. Ceux-ci ont peu de modèles adultes auxquels s'identifier, les religieuses étant dépeintes comme trop éloignées du monde des enfants, peu compréhensives et peu aimantes. Le manque d'amour parental est à maintes reprises déploré par les enfants. L'absence de modèle n'empêche toutefois pas leur élan d'autonomie: à la fin du film, presque tous réussissent à quitter l'institution pour s'en aller vers un monde inconnu, le vrai monde. La liberté apparaît pour l'enfant plus bénéfique que la sécurité et son corollaire: l'enfermement.

Enfin, dans *Les portes tournantes*, nous retrouvons un personnage d'orphelin, cette fois-ci adulte: Madrigal Blaudelle, le père d'Antoine. À travers lui et à travers son fils, un thème important est abordé: la nécessité de connaître ses origines pour aller de l'avant. À défaut d'avoir connu ses parents, Madrigal est contraint à répéter l'histoire familiale; les traces du passé sont là, enfouies dans son être de façon inconsciente. Il est aussi silencieux que son père l'était; il est peintre, réalisant par là le désir de sa grand-mère paternelle («un enfant qui dessine est un enfant silencieux...»). Antoine a lui aussi répété des éléments de son histoire: comme sa grand-mère inconnue, il a une passion pour le piano, il éprouve le besoin de créer, d'utiliser son imagination. Ressentant le besoin de connaître l'histoire de son père et de sa grand-mère, il provoque la rencontre de celle-ci, et donc la possibilité que le cercle vicieux de la répétition inconsciente du passé soit brisé.

En somme, la tendance principale du cinéma québécois, en regard de la problématique de l'orphelin, est de présenter cet état dans une perspective contradictoire: en paroles, le statut d'orphelin est valorisé alors que la réalité vécue montre une souffrance rattachée à cet état. Les possibilités d'épanouissement sont quasi inexistantes. À côté de cette tendance dominante, des discours alternatifs proposent l'affranchissement total ou encore le retour aux origines comme solutions au «malheur» de l'orphelin.

Le père absent

L'absence du père, tout comme la présence marquée de l'orphelin, a souvent été relevée comme trait marquant du cinéma québécois²⁵. Elle est physiquement réelle dans cinq des films de notre corpus (*Le rossignol et les cloches*, *Les bons débarras*, *La dame en couleurs*, *Le matou* et *Le sourd dans la ville*), et symbolique dans trois autres (*La petite Aurore l'enfant martyr*, *Les portes tournantes* et *Léolo*). Liée à la question de la représentation de l'enfant, cette donnée – l'absence du père – trouve toute sa pertinence. La double présence parentale est considérée par les psychologues comme déterminante dans la vie de l'enfant.

C'est en référence aux fonctions maternelle et paternelle que l'enfant se construit et se structure. À la différence des rôles qui désignent des pratiques réelles (de soin ou d'éducation), les fonctions sont des repères symboliques constants, qui transcendent les personnes qui les incarnent. La fonction maternelle renvoie à la sécurisation affective, permet à l'enfant de croire à la permanence de l'amour. Elle est dite maternelle parce que c'est généralement la mère qui l'occupe. La fonction paternelle est celle de la loi. Le père, parce qu'il est l'objet d'amour de la mère, est l'agent séparateur de la relation mère/enfant, il est par là porteur de l'interdit de l'inceste, auquel tout sujet doit se soumettre. Cette fonction est essentielle car elle introduit la loi qui soumet

²⁵ Il s'agit d'un des quatre aspects retenus par Christian Poirier concernant la question identitaire dans l'imaginaire filmique québécois. Voir *Le cinéma québécois*, p. 272.

les pulsions aux interdits fondamentaux qui structurent la vie sociale, ce qui permet au sujet de désirer.²⁶

Dans les films de notre corpus, lorsqu'il y a absence réelle du père, une valeur positive y est presque toujours attachée. En faisant référence à son père, Manon dit (nous l'avons mentionné lors de l'analyse): «On a pus besoin de ça nous autres. On peut se débrouiller sans ça nous autres.» Mike: «J'ai pas de père. Pourquoi j'en aurais un? On a deux chiens policiers.» Émile: «Y'est parti travailler dans d'autres pays. [...] J'me garde tu-seul, j'suis ben assez vieux.» Nous avons vu dans la précédente section quelques caractéristiques de l'enfant qui pouvaient être liées à cette absence du père.

Lorsque celle-ci est symbolique (nous entendons par là que le père ne remplit pas convenablement ses fonctions et que les effets de cette déresponsabilisation sont réels sur l'enfant), elle est un peu plus ouvertement contestée. Léo est loquace quant à la haine qu'il éprouve envers son géniteur – qu'il ne considère même pas comme tel: «Je dégaine mon pistolet et tire les voitures. Je regarde dans mon canon et je pointe mon père. J'ai envie d'y mettre un pétard gros comme toute la planète et de lui foutre au cul.» Antoine reconnaît également le désinvestissement de son père, mais tente de s'en rapprocher. Témoigne de cette distance le fait que l'enfant appelle son père par son nom de famille: Blaudelle. Il y a reniement de la dimension affective de leur relation. Plutôt que de revendiquer une meilleure place dans la vie de son père, Antoine pallie aux manquements de ce dernier en endossant lui-même ses responsabilités. Pareillement, Aurore ménage son père en ne lui avouant pas son secret. Lorsque celui-ci la bat, elle ne s'en offusque même pas. Il semble donc que la figure paternelle soit le plus souvent épargnée. L'enfant, tout autant que les autres adultes de son entourage, sont indulgents – trop... – face au désengagement du père.

²⁶ Colette Laterrasse et Ania Beaumatin, *La psychologie de l'enfant*, p. 44-45.

À côté de ces figures paternelles problématiques, d'autres sont offertes. Le père est présent et positivement valorisé dans cinq films: trois appartenant à la Révolution tranquille et deux à la période contemporaine. Dans *La canne à pêche*, l'image du père évolue au cours du film: morose au début, il devient enthousiaste et communicatif à la fin, alors qu'il parle des merveilles de la nature à sa fille. Celle-ci en est agréablement surprise. Dans *Tout l'or du monde* et *Ça n'est pas le temps des romans*, le père est surtout occupé par le travail – il en cherche, dans le cas du premier film. Malgré son absence, son rôle structurant au sein de la famille est effectif: il prend des décisions, impose des limites. Dans *Mario*, il est dynamique et farceur, très investi auprès de son enfant autiste. Il compose avec la mère l'un des plus beaux couples représentés: solide et amoureux. *Le ciel sur la tête* présente un père assumant seul son rôle parental: c'est lui qui garde Simone depuis que sa femme l'a quitté. Bien qu'il ait ses faiblesses, il remplit correctement ses fonctions paternelles.

La figure paternelle est donc représentée, selon la tendance principale, comme faible, voire inexistante. Quelques récits filmiques – surtout les moins connus – en donnent tout de même une image plus inspirante. L'absence du père est un thème ayant été abordé dans plusieurs films-clés du cinéma mondial: *L'argent de poche* (François Truffaut, 1976), *E.T.* (Steven Spielberg, 1982), *Paris, Texas* (Wim Wenders, 1984), etc. Ce qu'on note de particulier au cinéma québécois, c'est d'abord la récurrence de ce thème, et le fait qu'une telle situation soit considérée normale: aucune autre n'est proposée (l'exemple d'un enfant vivant dans de meilleures conditions n'est pas donné – l'enfant du cinéma québécois a d'ailleurs très peu d'amis, comme nous le verrons dans la prochaine section); aucune solution n'est apportée. La problématique, dans la majorité des cas, demeure non résolue. Nous verrons quelques-uns de ses effets dans la section 5.1.3.

Une figure maternelle positive

La figure maternelle est l'objet d'une représentation plus positive, de façon générale. Sur les onze films dans lesquels elle est présente, sept en donnent une image favorable. Dans *La canne à pêche*, *Tout l'or du monde*, *Ça n'est pas le temps des romans*, *Mario* et *Les portes tournantes*, la mère est dévouée, attentionnée, compréhensive, responsable. Elle a aussi toutes ces caractéristiques dans *Léolo* et dans *La petite Aurore l'enfant martyr*, mais est en plus l'objet d'une idéalisation de l'enfant. Pour *Léolo*, elle est forte et amoureuse; pour *Aurore*, elle est la mère parfaite mais trop tôt perdue.

Les quatre autres films présentent des mères-enfants ou des mères indifférentes. Elles sont souvent absentes, ou ont carrément abandonné la cellule familiale (*Le ciel sur la tête*). La mère d'Émile est danseuse dans un bar; elle séduit les hommes davantage qu'elle ne prend soin de son fils. Dans *Les bons débarras* et dans *Le sourd dans la ville*, la mère prend appui sur son enfant comme s'il s'agissait d'une béquille. Michèle implore Manon de venir l'aider au moindre incident; «Manooooon!!!!» est le premier mot qui lui vient bouche. En parlant à une cliente, Gloria s'exclame: «Mais moi, j'ai mon Mike!» Toute faiblesse de la part de l'enfant est alors vécue par la mère comme une attaque personnelle volontaire.

Selon une tendance principale, la mère est à l'égard de son enfant tendre et protectrice. Elle s'adonne également à des activités autres que celles reliées à ses fonctions maternelles, du moins en ce qui concerne les films les plus récents²⁷. Un autre discours, celui-là un peu moins fréquent – mais tout de même présent au sein de deux des quatre films les plus marquants –, présente une mère qui n'assume pas entièrement son rôle; ses ambitions personnelles ou ses histoires de cœur ont plus d'attrait que son projet parental, ou encore elle se représente mal ce dont souffre son enfant.

²⁷ On voit là un des effets de la libération de la femme, au Québec, au cours des années soixante-dix.

La famille: source d'aliénation ou d'épanouissement?

Qu'il s'agisse d'une famille nucléaire complète ou d'une famille reconstituée, elle est représentée autant positivement que négativement, avec des nuances dans les deux cas. Toutefois, en examinant les films retenus comme les «classiques» du cinéma québécois – *La petite Aurore l'enfant martyr*, *Les bons débarras*, *Le matou* et *Léolo* – une dominante apparaît: dans tous ces films, la famille de l'enfant est dysfonctionnelle. À l'exception du *Matou*, ces films – et ajoutons *Le sourd dans la ville* à la liste – consistent tous en l'exposé des traits problématiques de la famille. Le cas extrême est celui du film *Léolo* dans lequel cette description est au centre même du récit; elle en ordonne la structure. Dans *Le matou*, la situation familiale d'Émile est une donnée secondaire. Il ne s'agit pas pour l'enfant de la source principale des problèmes qu'il vit. À l'inverse, Aurore, Manon, Léolo et Mike se battent tous contre quelque chose qui vient de l'intérieur même de leur famille. Celle-ci n'est pas un lieu d'épanouissement: elle est un centre névralgique dans la vie de l'enfant.

Les portraits les plus positifs de la famille se retrouvent dans les courts métrages des années cinquante et soixante. La sphère familiale n'y est pas exempte de tous conflits, mais ceux-ci sont provisoires plutôt que permanents. Dans *Tout l'or du monde*, par exemple, la famille Leblanc traverse une crise. Sans travail, Aristide souhaite toujours en trouver un autre dans la localité où il demeure. Son épouse tente de le convaincre de déménager, arguant qu'il n'y a plus rien à espérer de cette ville abandonnée par la compagnie minière. L'homme finit par donner raison à sa femme, et entrevoit avec confiance leur avenir commun dans une autre ville. La famille de *Ça n'est pas le temps des romans* n'est pas parfaite elle non plus. Le film débute d'ailleurs par le départ fougueux du père, en plein milieu d'un déjeuner familial qu'il juge chaotique. Toutefois, les problèmes vécus ne sont pas pathologiques. Par rapport à la difficulté de lier ses vies de femme, de mère et d'épouse, Madeleine en vient à un compromis bien réfléchi par lequel elle réaffirme son désir de vivre en couple et d'élever ses enfants, malgré que ce choix de vie la prive de certaines choses.

Deux films de la période contemporaine donnent aussi de la famille une vision qui n'est pas totalement négative, soit *Mario* et *Le ciel sur la tête*. Mario vit dans une famille unie. Si ses parents ont parfois de la difficulté à saisir ses comportements anormaux, il trouve au moins en son grand frère Simon un compagnon fidèle et compréhensif. La quête de Simone concerne sa famille: elle cherche pour son père une nouvelle épouse en même temps qu'une nouvelle mère pour elle-même. La situation conflictuelle entre ses parents n'apparaît cependant ni insurmontable ni aliénante.

Les lignes de force concernant la représentation de la famille, dans les films de notre corpus, sont donc celles d'un milieu dévitalisant plutôt qu'épanouissant. Une fonction paternelle déficiente est le plus souvent en cause. Dans ces cas, la mère est, la plupart du temps, incapable de pallier à l'absence du père. L'enfant souffre autant de son immaturité que de l'abandon paternel. Plutôt rares sont les films présentant des modèles extrafamiliaux qui permettent à l'enfant de s'épanouir autrement.

La famille peut aussi être un lieu positivement valorisé, qui n'est pas la source de problèmes ou, lorsqu'il l'est, est apte à y faire face et à trouver des solutions en son sein même. Il s'agit là d'une vision marginale de la famille, et aucun des films qui la présentent ainsi ne met l'accent sur ses vertus réconfortantes ou stimulantes. Elle est simplement non aliénante. Mentionnons enfin que le rétablissement des situations problématiques, au sein de la famille, est le plus souvent dû aux enfants plutôt qu'aux parents.

5.1.3 La société

En-dehors de la famille, l'enfant s'inscrit dans une sphère plus grande: la société. S'il est vrai que ses rapports sociaux sont encore limités, il faut admettre que la période d'enfance constitue justement un apprentissage de la vie sociale, de ses règles et de ses nécessités. D'abord égocentrique et hétéronome, l'enfant devient

collaborateur et capable d'un jugement autonome; il intériorise peu à peu les lois permettant la vie en société. Ces aptitudes sont à la base d'une vie collective satisfaisante.

Le développement social de l'enfant s'effectue d'abord à travers ses relations avec d'autres enfants, puis par son entrée dans le monde scolaire, et enfin par son intégration à la collectivité. Nous suivrons ce même parcours dans notre description de la composante sociale des films du corpus. Il aboutira à une description de l'enfant dans son lien social, tel que le présente le cinéma québécois.

Des relations entre pairs limitées

Peu de films présentent leur(s) personnage(s) principal(aux) en interaction avec d'autres enfants. Plus rares encore sont ceux où ces rapports sont vécus comme positifs et ressourçants. L'enfant évolue surtout au milieu d'adultes, par obligation ou par goût. Les relations satisfaisantes entre pairs se retrouvent presque essentiellement dans les films datant de la Révolution tranquille.

Dans *La petite Aurore l'enfant martyr*, *Ça n'est pas le temps des romans*, *Le sourd dans la ville*, *Les portes tournantes* et *Le ciel sur la tête*, l'enfant n'interagit avec aucun autre enfant, mis à part dans ses relations fraternelles, s'il en est – dans les deux derniers films nommés, l'enfant est unique.

Le Rossignol et les cloches, *Au bout de ma rue*, *Mario* et *Léolo* présentent des enfants solitaires, trouvant leur compte dans leurs rêveries. Entre Guy et ses compagnons de chorale, les différences de condition sociale et de caractère font obstacle à la bonne entente. Pour Mario, c'est la maladie qui est en cause. Les rapports harmonieux entre l'enfant autiste et ses pairs nécessitent la présence d'un adulte responsable, Simon en l'occurrence. Le jeune garçon d'*Au bout de ma rue* croise quelques enfants dont une fillette l'invitant à jouer, mais le goût de l'aventure l'emporte sur celui de l'amitié. Les quelques copains de Léolo sont présentés comme

aussi dépravés que les membres de sa famille: consommation d'alcool et de cigarettes, viol d'une chatte et rapports sexuels à trois sont les activités qu'ils pratiquent ensemble.

Dans *Les bons débarras* et *Le matou*, les enfants recherchent surtout la présence d'adultes: la mère dans le cas de Manon, tout adulte bon et charitable dans le cas d'Émile. Celui-ci est parfois mis en scène avec d'autres enfants (lorsqu'il cherche son chat, par exemple), mais ses relations privilégiées sont celles qu'il entretient avec des adultes. Manon est mise en présence d'enfants – ses cousins – à un seul moment, sa soirée d'anniversaire, mais elle évite les rapports avec eux.

Trois films, finalement, développent le thème des relations amicales entre enfants, soit *La canne à pêche*, *Tout l'or du monde* et *La dame en couleurs*. Ces relations s'établissent à travers le jeu, moyen d'apprentissage par excellence de l'enfant. Elles sont aussi l'occasion de découvertes: la beauté de la nature se révèle à Claudia grâce à sa visite chez son amie Jeannine; Louis, Gisèle et leur groupe d'amis créent une microsociété définie par des règles et des rites, et découvrent ensemble les dangers du feu. Enfin, *La dame en couleurs* est le seul film de la période contemporaine dans lequel un groupe d'enfants organisé évolue et dans lequel les rapports entre pairs sont épanouissants pour l'enfant. Ensemble, ces orphelins font la découverte des souterrains de l'institution. Ces lieux isolés leur permettent de bâtir une organisation à leur mesure, par laquelle ils font l'apprentissage de la vie collective et de l'autonomie.

Une école fantôme

Grande absente dans la représentation de l'enfant, l'école n'apparaît visuellement que dans deux films du corpus: *Les bons débarras* et *Léolo*. Dans le premier, elle n'est pas personnifiée. Manon est vue une fois à l'école, dans un hall d'entrée désert: elle y fait un appel téléphonique à sa mère. L'autobus scolaire, autre représentant de l'institution pédagogique, est vu une fois également, à distance: il attend Manon, par

un matin de semaine, alors que celle-ci a fait exprès pour se lever en retard. L'enfant fait à quelques reprises l'école buissonnière, et considère l'instruction comme une perte de temps. Dans *Léolo*, les lieux scolaires sont davantage représentés, quoique l'institution d'enseignement ne jouisse pas d'une meilleure image. Elle est personnifiée par le professeur d'anglais de Léolo, un homme pour qui la discipline importe davantage que la transmission passionnée de connaissances. Une scène a lieu dans la classe de Léolo. Elle met en évidence les insuffisances de l'enseignement dispensé: le garçon déplore le fait qu'au cours d'une séance portant sur l'anatomie humaine, aucune information ne lui soit donnée sur son sexe, alors que c'est là sa préoccupation principale. Léolo est pourtant un garçon curieux et intelligent. C'est par un adulte n'ayant rien à voir avec l'institution scolaire, soit le dompteur de vers, que l'enfant est ouvert au monde de la littérature.

Par ailleurs, le thème de l'instruction est abordé dans deux films, mais sans le cadre physique de l'école. Dans *La petite Aurore l'enfant martyre*, le sujet est effleuré à travers le dialogue. Le curé suggère à Théodore de ramener sa fille au village, l'école de celle-ci étant selon lui à la hauteur de l'intelligence de l'enfant. Dans *La dame en couleurs*, la soeur Gertrude fait office d'enseignante privée pour Agnès, une jeune adolescente. La religieuse lui fait la classe en catimini, puisqu'il s'agit d'une pratique plus ou moins autorisée par la communauté ecclésiastique. La jeune fille apprécie ces séances, mais déplore le fait que ses apprentissages soient limités aux sujets permis par la religion catholique.

Dans les autres films, l'école est complètement absente du champ de la représentation. Les récits se déroulent souvent durant l'été, ou alors ne situent tout simplement pas le personnage dans ce cadre. Il s'agit pourtant d'un des principaux milieux de vie de l'enfant. Boris Cyrulnik parle de l'école en des termes très valorisants:

Quand la famille est le lieu de l'horreur, l'école devient celui du bonheur. C'est là qu'on rencontre des camarades et des adultes qui parlent gentiment.

C'est là qu'on joue à se socialiser et qu'on s'amuse à apprendre. Dans ce contexte-là, l'école devient un lieu de chaleur, de gaieté et d'espoir. Certaines cohortes d'enfants maltraités ont même obtenu des résultats scolaires meilleurs que dans une population témoin. Quand elle prend la signification d'un moment de paradis dans un quotidien d'enfer, l'école permet la confluence d'un grand nombre de mécanismes de défense: le réchauffement affectif, la revalorisation de soi, l'idéalisation, l'intellectualisation, l'activisme, l'espoir d'une revanche matérialiste, gagner de l'argent contre la misère [...].²⁸

L'absence de l'école, ou encore sa représentation négative, particulièrement dans le contexte familial que nous avons décrit jusqu'à maintenant, renforce l'atmosphère d'impuissance dans laquelle se trouve l'enfant. Les conflits familiaux vécus par l'enfant, principales problématiques abordées dans les films, ne trouvent aucun répit dans le temps scolaire. Nous verrons que, pareillement, la sphère sociale est plus ou moins abolie, n'offrant encore là aucun recours à l'enfant.

Nous observons toutefois un paradoxe. Plusieurs des personnages d'enfants maîtrisent les mots de façon surprenante (particulièrement Léolo, Manon et Antoine), ou encore étonnent par le lot de connaissances qu'ils possèdent et la lucidité avec laquelle ils jugent les situations. Il semble par conséquent que ces atouts appartiennent par essence aux enfants, et non qu'ils aient été acquis à travers la fréquentation scolaire.

Une collectivité restreinte

Outre les amitiés et l'école, la société inclut les institutions et relations sociales de toutes sortes, de même que la collectivité, prise de façon globale. Nous aborderons la représentation de la sphère sociale elle-même et le rapport que l'enfant entretient avec elle.

L'absence ou le déplacement du social et du politique, dans le cinéma québécois, est une donnée qui a été maintes fois soulignée.

²⁸ Boris Cyrulnik, *Un merveilleux malheur*, p. 95-96.

[L]a politique, dans la représentation du gouvernement, des acteurs et de l'implication civique, n'apparaît ni comme un outil de transformation de la société ni comme un adjuvant à la résolution des problèmes identitaires. Les personnages n'ont pas recours aux institutions, aux agences gouvernementales ni même aux associations dans leurs tentatives d'atteindre un rééquilibrage identitaire et de solutionner les problèmes qui se posent à eux. Le cinéma québécois transmet, à cet égard, une image des Québécois sensiblement différente de celle qui est le plus souvent véhiculée (des individus qui se rassemblent, l'importance du collectif, etc.). Mais il faut être prudent [...]. Pour [les personnages], le politique s'est déplacé, notamment vers le niveau très local du quartier immédiat ou vers des considérations internationales. Le politique est toujours présent, mais appréhendé selon la perspective de l'horizon interprétatif de l'individu ou du groupe, plutôt que du collectif national.²⁹

Les films de notre corpus s'inscrivent pour la plupart dans cette optique. La sphère sociale dans laquelle évoluent les enfants est très restreinte, se limitant souvent aux relations de voisinage.

Dans *La petite Aurore l'enfant martyr*, la collectivité se résume au curé de la paroisse, au médecin et aux voisins de la famille Andois, Catherine et Abraham. L'institution juridique apparaît aussi dans la trame narrative, mais à la toute fin, alors qu'elle ne peut plus rien pour la protection de l'enfant. Le film critique, en quelque sorte, ce retard dans l'intervention des membres de la communauté, puisque c'est en raison de leur inaction que la petite est décédée.

Le Rossignol et les cloches intègre un plus grand nombre de groupes sociaux: les habitants du village, quelques représentants de l'église, des gens travaillant dans le domaine du spectacle, une clientèle bourgeoise de Montréal. Par ailleurs, l'enfant est intéressé à s'investir dans la sphère sociale; c'est de son propre chef qu'il chante à l'improviste devant des auditoires divers et qu'il part à Montréal pour gagner de l'argent.

²⁹ Christian Poirier, *Le cinéma québécois*, p. 272-273.

Nous avons vu par l'analyse d'*Au bout de ma rue* que l'enfant était clairement inscrit dans un contexte social – celui de l'Est de la ville de Montréal – et que le court métrage faisait de la découverte de cet univers – le port de la ville, plus particulièrement – son thème principal. Les autres films datant de cette époque, à l'exception de *Ça n'est pas le temps des romans*, donnent également au social une place importante. *La canne à pêche* et *Tout l'or du monde* débutent par une contextualisation de l'action, comme c'était le cas dans *Au bout de ma rue*: la ville de Québec pour le premier («Il y a déjà longtemps de cela, nous habitions une des plus vieilles rues de la ville, au coeur même des fortifications, qui autrefois gardaient les habitants contre toutes intrusions venues de la forêt.»), un village minier pour le second («Dans le nord-ouest de la province de Québec, les villages naissent ou meurent au gré de l'or [...]»). Quoiqu'il adopte le mode de l'introspection, le film *La canne à pêche* offre plusieurs images du Québec – la ville – des années 1950 et donne une place à l'univers du travail du père. *Tout l'or du monde* s'inscrit d'emblée dans une perspective sociale: le film témoigne des problèmes humains liés à la fermeture d'une mine.

C'est dans les films des années ultérieures que se voient diminuer, pour une bonne part, les interactions entre l'enfant et la sphère sociale. C'est patent dans *Les bons débarras*, comme nous l'avons étudié déjà; la société est évacuée du champ même de la représentation. C'est sensiblement la même chose pour *Le matou*, *Le sourd dans la ville* et *Le ciel sur la tête*, les relations sociales de l'enfant se limitant à son environnement immédiat: les clients du casse-croûte et les voisins dans le cas premier, les clients de l'hôtel dans le second, quelques habitants du village dans le troisième. Dans *La dame en couleurs*, la collectivité se limite au cadre physique de l'institution psychiatrique. Même la caméra ne va pas au-delà de ces limites, accentuant ainsi l'impression d'enfermement. Il s'agit là du thème principal du film; celui-ci se pose contre l'internement et la servitude sous toutes ses formes. Si dans *Léolo* la sphère sociale est plus importante (intervention du milieu psychiatrique,

manifestations de la vie urbaine), c'est du côté de l'enfant que l'intégration n'est pas désirée.

Deux films de la période contemporaine font jouer à la collectivité un rôle plus important dans la trame narrative: *Mario* et *Les portes tournantes*. Dans *Mario*, la sphère sociale comprend les habitants et touristes de l'île, les collègues de travail du père de Mario et l'ensemble des gens reliés à l'institution pour handicapés mentaux où est envoyé l'enfant. Les interventions de ces groupes sont vécues négativement par Mario, car elles occasionnent toujours un éloignement de son grand frère adoré. Dans *Les portes tournantes*, l'enfant intègre plus facilement la sphère sociale: on le voit se déplacer seul dans les rues de Montréal et de New York, faire les courses lui-même. Pour le reste, la collectivité se manifeste davantage dans le récit enchâssé racontant la vie de Céleste Beaumont que dans la réalité d'Antoine. Celui-ci est en quête de son histoire familiale, non de celle de sa société.

Un lien social fragile

De la présence discrète des amitiés, de l'école et de la société en général au sein des films du corpus, nous en venons à l'image d'un enfant effacé du tissu social, ayant plus ou moins sa place dans celui-ci, ou encore refusant lui-même d'en avoir une.

La difficulté de l'enfant à s'adapter à la société est une donnée récurrente dans la représentation de l'enfant, de façon générale. On a vu, avec Marie-José Chombart de Lauwe, que l'enfant authentique, différent des adultes, vivait dans un monde autre. Son adaptation aux normes et contraintes de la vie sociale correspondait à une trahison de sa nature d'enfant. Dans notre corpus, trois films font de la difficile adaptation à la société un thème important: *Les bons débarras*, *Mario* et *Léolo*.

Dans *Mario*, cette difficulté n'est pas montrée comme typique de l'enfance, mais plutôt liée à la maladie de l'enfant; son autisme l'isole dans un monde imaginaire.

Léolo se sent pour sa part étranger à la société en général – autant qu’à sa famille; il regimbe devant les compromis qu’elle nécessite. Il a donc comme principale occupation de s’évader dans le rêve. C’est là le thème central du film. Il ne semble pas que l’enfant soit un être évadé par essence; ce comportement est plutôt une réaction défensive à un quotidien difficile à supporter. Tous les enfants ne sont pas capables de rêver. Il s’agit d’une force que certains – même adultes – possèdent, et que d’autres ne possèdent pas. L’âge n’est pas en cause. Il reste que la sphère sociale, autant que la sphère familiale, est fuie par l’enfant à travers le rêve.

Les bons débarras représente un cas extrême: Manon cherche un rapport fusionnel avec sa mère, point. Contrairement aux deux autres films, un monde autre, imaginaire, n’existe pas. Face à son quotidien décevant, Manon ne s’évade pas dans le rêve, si ce n’est dans sa lecture du roman *Les hauts de Hurle-Vent*. Il ne semble pas y avoir d’alternative à sa vie misérable. Par conséquent, Manon est une enfant insatisfaite en permanence. En cela, elle ne correspond pas à l’enfant mythique décrit par Chombart de Lauwe, capable d’échapper à la réalité par la fertilité de son imagination.

À côté de ces enfants asociaux, d’autres participent plus volontiers à la vie sociale (*Le Rossignol et les cloches*, *Au bout de ma rue*, *Tout l’or du monde*, *Le matou*, *Les portes tournantes*); certains le désirent mais en sont écartés par les adultes (*La petite Aurore l’enfant martyr*, *La dame en couleurs*); d’autres enfin évoluent strictement dans la sphère familiale ou dans une collectivité restreinte, la société ne semblant pas exister, en quelque sorte (*La canne à pêche*, *Ça n’est pas le temps des romans*, *Le sourd dans la ville*, *Le ciel sur la tête*).

Pour résumer, nous dirions que l’enfant du cinéma québécois, dans une grande proportion, est en-dehors du lien social: soit il le refuse, soit il y a désaffection du social en tant que ressource. C’est là faire abstraction d’une composante essentielle de la vie humaine.

Le lien social préexiste au sujet et le dépasse, lui échappe. Tout sujet est par essence un sujet social. Il naît dans une société régie par des interdits fondamentaux. S'inscrire dans le lien social suppose de partager la condition humaine et les règles collectives. [...] C'est [vers 5-6 ans], à la fin du complexe d'Oedipe, que se constitue l'instance psychique que Sigmund Freud (1856-1939) a appelée le surmoi, par l'intériorisation des interdits parentaux, notamment de l'interdit de l'inceste. C'est la fonction paternelle qui permet à l'enfant de prendre la loi pour lui, de l'intérioriser, et par là, de s'inscrire dans la communauté.³⁰

On perçoit donc une cohérence au sein du cinéma québécois: la négation du lien social fait écho à l'absence du père en tant que figure solide et structurante. Le manque d'assurance pour affronter le monde extérieur et la difficulté à intégrer un surmoi, conséquences d'une fonction paternelle déficiente, sont en lien avec deux aspects que recouvre le lien social: la rencontre de l'Autre et la nécessité des compromis. Manon est le meilleur exemple de cette difficulté à s'ouvrir au monde extérieur et à accepter les compromis qu'il exige.

The attachment of daughter to mother could be read as a refusal of the Law [...] and thus to be of great significance for sexual politics, because Manon, without being able to return to the Imaginary in which, according to Lacan, the infant does not differentiate itself from the mother's body or the outside world in general, is proposing a new order based not on lack and not therefore on the phallus-governed entry into language.³¹

Nous en arrivons au dernier point qui nous paraît important à aborder, en lien avec la sphère sociale et la figure du père: le rapport à la loi. L'évolution de ce rapport, tel qu'il est vécu chez l'enfant, est en totale cohérence avec la place qu'occupent la société et la figure paternelle dans les films du corpus. On note une différence du rapport à la loi entre les films des années cinquante et soixante, et ceux des décennies ultérieures: les enfants respectent davantage les normes et règlements dans les films des années cinquante et soixante. Ceux des années soixante-dix à quatre-vingt-dix

³⁰ Colette Laterrasse et Ania Beaumatin, *La psychologie de l'enfant*, p. 52.

³¹ Bill Marshall, *Quebec National Cinema*, p. 112.

relativisent le pouvoir de l'autorité, montrent que les figures d'autorité sont faillibles et donc peuvent être remises en question; il se concentrent sur les affects de l'enfant dans son rapport à la loi.

Il semble donc que l'enfant soit devenu un petit être vulnérable qu'il ne faut surtout pas contrarier: un enfant-roi. Le rapport à l'autorité s'est effrité; ambivalence, liberté, relativisme et peur d'ériger des normes caractérisent la façon dont sont traités les enfants dans les films québécois, depuis la fin des années soixante.

De ce tour d'horizon de la dyade enfant/sphère sociale au sein du cinéma québécois, nous tirons trois conclusions. D'abord, la dimension sociale étant réduite au minimum, l'enfant semble un être autonome, construisant son identité par lui-même plutôt qu'à travers ses interactions avec la société, à tous ses niveaux. On se rapproche en cela d'une vision mythique de l'enfant: un être essentialisé et non un sujet en formation.

Il y a là un paradoxe dans le fait qu'une société prônant les droits de l'enfant et s'étant donné les structures nécessaires pour assurer la protection de ses rejetons (voir section 1.1.3) produise un cinéma dans lequel elle est elle-même absente, ne jouant pas le rôle qu'elle devrait auprès de l'enfant.

Enfin, l'absence des amis et de l'école, sphères privilégiées de l'enfance, nous amène à dire que la représentation de l'enfant, dans le cinéma québécois, n'est pas une fin en soi. La figure enfantine, plutôt que d'être représentée pour elle-même, semble l'agent par lequel s'exprime un message *x*. Le cinéma construit donc un langage à *partir* de l'enfant plutôt que *sur* lui. Quelle est la nature de ce message? Et surtout, en quoi le personnage de l'enfant l'affecte-t-il? Que permet, en somme, le «canal-enfant»? C'est ce que nous étudierons dans la prochaine section.

5.2 Les enjeux et les thèmes associés à la figure de l'enfant

Les thématiques abordées dans les films du corpus sont variées et ne sont pas toutes communément liées au monde de l'enfance. L'examen de celles-ci complètera l'étude de la représentation de l'enfant, dans la mesure où il mettra en lumière le système de valeurs attaché à ce personnage et permettra de dégager une signification générale du personnage d'enfant.

Nous aborderons dans un premier temps les thématiques principales des films. Dans un deuxième temps, nous chercherons à savoir où se situe l'enfant par rapport à ces thématiques. Indique-t-il une voie à suivre? Si oui, est-ce la bonne et est-elle entendue par les adultes? Dans un troisième temps, nous nous intéresserons à l'issue des films.

5.2.1 Les thématiques

Nous avons considéré comme thème central d'un film celui associé à son enjeu principal. Parmi les thématiques abordées, cinq concernent l'enfant de manière spécifique. Trois films traitent de problématiques liées à l'enfance: la maltraitance (*La petite Aurore l'enfant martyr*), le besoin d'exclusivité auprès d'un parent (*Les bons débarras*) et l'autisme (*Mario*). Deux films abordent des thèmes souvent liés à la figure enfantine: la découverte (*Au bout de ma rue*) et le rêve (*Léolo*).

Des thèmes généralement associés aux adultes font l'objet de trois films: le désir de célébrité (*Le rossignol et les cloches*), les nouveaux départs (*Tout l'or du monde*), la conciliation des vies de mère/femme/épouse (*Ça n'est pas le temps des romans*).

Enfin, une majorité relative de films traitent de thématiques universelles, non spécifiquement liées aux adultes ou aux enfants: la nature (*La canne à pêche*),

l'enfermement (*La dame en couleurs*), la lutte contre l'agresseur³² (*Le matou*), la souffrance psychique (*Le sourd dans la ville*), les liens intergénérationnels et l'importance de connaître ses origines (*Les portes tournantes*), la recherche de l'amour et la vérité des sentiments (*Le ciel sur la tête*).

La plupart des films traitent donc de sujets qui ne concernent pas exclusivement l'enfance. Aucun film n'a pour thématique principale l'enfance dans toutes ses facettes³³. Pour cette raison, il est intéressant d'examiner l'utilisation qui a été faite du personnage d'enfant, sa fonction par rapport aux enjeux des films.

5.2.2 Les fonctions du personnage d'enfant

D'abord, dans tous les films, l'enfant est une figure positive: il se situe du côté de la morale du film – s'il y en a une. C'est d'ailleurs souvent par lui que vient ce qui fait office de vérité. La parole vraie qu'on associe souvent à l'enfant s'exprime dans une majorité de films – dix sur quatorze. Elle peut être écoutée et appliquée par les adultes, ou encore ignorée. Dans d'autres cas, l'enfant ne représente pas une force nouvelle. Voyons chacun des cas.

Dans une majorité de films, l'enfant est pour l'adulte un guide, un exemple à suivre, ou encore un égal. Il est celui par qui passe le message du film. Par rapport à la thématique principale du *Rossignol et les cloches* – le désir de célébrité –, l'enfant est un modèle pour les adultes: quoiqu'il cherche à devenir un réputé chanteur, Guy le fait par passion et non par besoin narcissique tel que le fait Nicole. C'est grâce à lui que la populaire soliste réalise que la vie est fragile, et qu'il vaut mieux tout donner à l'amour plutôt qu'à sa carrière.

³² Il s'agit là d'un thème très large, mais la quête des personnages du *Matou* est justement mal définie. Il semble que le fil conducteur soit cette lutte d'un couple contre un personnage représentant le Mal et réapparaissant dans la vie des protagonistes à différentes reprises.

³³ *L'argent de poche* (1976), de François Truffaut, est à ce titre un excellent exemple.

Dans *Tout l'or du monde*, les enfants ont une double fonction. D'une part, ils représentent les conséquences de la fermeture d'une mine – l'errance dans la ville, etc. Ils semblent illustrer mieux que quiconque les effets négatifs d'un contexte socio-économique difficile. D'autre part, ils sont les agents de la morale du film. Celle-ci est rendue explicite par un narrateur: « Car dans les régions minières, l'or n'est pas la richesse mais la vie. Quand on le découvre, il faut l'extraire avec peine. Quand il s'épuise, il faut le chercher ailleurs. L'or, pour ceux qui en vivent, est toujours à recommencer. » Plus ou moins surveillés dans cette ville abandonnée, les enfants s'amuse innoemment. En mettant le feu à une cabane, ils passent près de causer un sérieux accident. C'est ce qui fait réaliser aux adultes, plus précisément à Aristide, la nécessité de changer de ville, d'aller vers de meilleures conditions de vie. Les enfants sont donc à l'origine d'une prise de conscience, bien qu'ils ne l'aient pas volontairement ni consciemment provoquée.

À l'opposé, c'est de façon tout à fait consciente qu'Antoine (*Les portes tournantes*) et Simone (*Le ciel sur la tête*) tentent de rétablir une situation difficile au sein de leur famille. Antoine remplit un rôle de liaison entre les personnages et entre les générations : il est l'intermédiaire entre ses parents qui ne se parlent plus ou presque depuis leur séparation, et il part à la rencontre de sa grand-mère que même son père n'a jamais vue. Simone, malgré sa cécité, est celle qui perçoit le mieux les sentiments et la valeur des gens autour d'elle. Elle est à l'origine d'une clarification entre ses parents séparés.

Claudia (*La canne à pêche*), en revenant d'une journée à la campagne, permet à son père de retrouver son enthousiasme: celui-ci se remémore avec joie sa vie passée dans la nature. Le sujet est l'occasion d'un rapprochement entre l'enfant et l'adulte, considérés ici sur un pied d'égalité.

Dans *Le matou*, l'enfant est pour l'adulte un exemple de vérité et de franchise. Il est témoin d'actes frauduleux et ne se gêne pas pour en faire part aux adultes en qui il a confiance. Par ailleurs, la morale du film prend, grâce à lui, le statut d'évidence. En

effet, la mort du jeune Émile rend patente la nécessité de bien protéger ses enfants et de poursuivre la lutte contre le mal qui rôde toujours – le mal étant représenté par Ratablavasky, surnommé le matou.

Mario est un guide en ce sens qu'il représente une autre façon de voir le monde – plus belle et plus riche, d'ailleurs, selon l'image qu'en donne le film. Seul son grand frère, toutefois, y est sensible.

Dans *Les bons débarras* et dans *La dame en couleurs*, les enfants représentent eux aussi une force nouvelle célébrée par le film, mais vécue comme une menace par les personnages adultes. Manon représente une force parce qu'elle ose écarter de sa vie ceux qui nuisent à son bonheur, plutôt que de se complaire dans son malheur. Bien que les moyens qu'elle utilise pour y parvenir soient malhonnêtes, le film semble l'approuver. D'abord réfractaire, sa mère demeure finalement passive. Les orphelins de *La dame en couleurs* sont du côté de la morale du film, voulant que la liberté soit plus salubre que l'enfermement auquel contraint la religion catholique. L'opinion contraire est celle de la majorité des adultes du film, et est exprimée clairement par une religieuse de l'institution: «La liberté, c'est pas efficace.» Le groupe d'enfants choisit donc de s'évader, défiant là toutes les autorités.

Enfin, dans les cinq films restants, l'enfant n'est à la source d'aucun changement ou ne propose aucune vision nouvelle. Sa fonction narrative est celle d'une victime plutôt que celle d'un initiateur. Aurore est le meilleur exemple. Nous avons montré lors de l'analyse à quel point son martyre occupait la place centrale du récit. *Le sourd dans la ville* et *Léolo* présentent eux aussi des enfants victimes, mais dont la vitalité a déjà été altérée, à la différence d'Aurore – celle-ci est aussi montrée comme une enfant vive et insouciant. Mike et Léolo grandissent dans des familles déséquilibrées qui semblent avoir tué en eux ce qu'ils avaient de neuf à offrir. Tandis que le premier est incapable d'identifier la source de son mal-être, le second en est tout à fait conscient. Mais dans un cas comme dans l'autre, la situation n'évolue pas vers quelque chose de mieux. Léolo représente une force nouvelle dans la mesure où il a

clairement une vision du monde qui lui est propre, mais il ne l'exprime pas à sa famille. Il s'agit donc d'une force occultée, sclérosée, gaspillée.

Dans *Au bout de ma rue* et *Ça n'est pas le temps des romans*, les enfants ne sont pas des victimes, mais leur présence n'est pas à l'origine d'une vision nouvelle ou d'un changement positif. À tout le moins sont-ils considérés comme égaux aux adultes.

La tendance principale veut donc que l'enfant occupe au sein des films une fonction de révélation. Il met en lumière des évidences, illustre avec éloquence les effets d'une situation problématique ou encore trouve des solutions. Il est une force nouvelle en ce sens qu'il propose aux adultes une vision des choses originale, que celle-ci soit consciente ou non. Cette vision nouvelle est en général acceptée par les adultes, bien que ceux-ci soient d'abord réticents. Sur cette base, on se rapproche d'un personnage d'enfant mythique, celui par qui se transmet la vérité.

Un autre type d'enfant est représenté : un être impuissant à transformer le monde, victime plutôt que pionnier. Cette vision est désolante, certes, mais témoigne d'une pensée réaliste plutôt que mythique. Il s'agit d'un discours prônant l'autonomie et la responsabilité des adultes. Ceux-ci doivent se prendre en main et offrir à l'enfant quelque chose de mieux, puisque ce n'est pas à lui à leur apprendre comment vivre.

5.2.3 L'issue des films

Une première constatation s'impose: dans bien des cas, les films se concluent par la mort de l'enfant ou, comme Bill Marshall l'appelle, «the familiar dead child of Quebec masochism and defeatism³⁴». C'est ce qui arrive dans *La petite Aurore l'enfant martyr*, *Le Matou*, *La dame en couleurs* (Sébastien meurt en cours de route), *Mario* et *Léolo*. À propos de ces morts dans la littérature, Boris Cyrulnik écrit:

³⁴ *Quebec National Cinema*, p. 183.

Quand les premiers romans [et nous ajoutons «les premiers films»] se terminent par une mort, c'est que leurs auteurs ont manqué d'imagination, c'est une fin facile. Le dénouement, au contraire du point final de la mort, met au clair une trajectoire embrouillée qui nous concerne tous puisque cette situation extrême parle d'une aventure qui pourrait bien nous arriver. La réussite de l'enfant pauvre, son épanouissement aujourd'hui, métamorphose ses souffrances passées. L'histoire de son malheur nous rassure et nous donne espoir puisque sa métamorphose est la preuve de sa victoire.³⁵

Il est sûrement exagéré d'inférer que toutes les histoires se terminant par la mort du héros sont le fait d'auteurs paresseux ou manquant d'imagination. Toutefois, peu importe leur(s) raison(s), ces morts jettent toujours sur le film qu'elles concluent un éclairage désolant, comme si la mort était inévitable. Dans *Mario* et *Léolo*, elle est en plus positivement valorisée : c'est par elle seule que l'enfant fuit ses problèmes et atteint son absolu.

Il s'agit là d'une donnée récurrente dans la représentation de l'enfant. Comme nous l'avons vu dans la section 1.3.1, les personnages d'enfants les plus mythifiés de la littérature³⁶ ne peuvent que trouver la mort, soit parce que l'adaptation à la société est impossible, soit parce que les souffrances liées à l'existence sont trop grandes.

Sans qu'il y ait décès, il arrive que le dénouement des films ne soit pas plus favorable à l'enfant ni ne promette un quelconque changement. Manon a réussi à écarter tous ceux qui faisaient obstacle entre sa mère et elle, mais le film ne promet aucune émancipation future de l'enfant. Mike, lui, entend le coup de feu tiré par la dame avec qui il s'était lié d'amitié, Florence. Par ailleurs, sa guérison est tout aussi incertaine que le voyage vers San Francisco promis par sa mère.

Dans ces films comme dans ceux où l'enfant meurt, la vision proposée est, à l'instar du cinéma québécois en général, une vision défaitiste. En comparaison à la définition du cinéma narratif, selon laquelle «[t]oute fiction peut se réduire au

³⁵ *Un merveilleux malheur*, p. 121.

³⁶ Pensons au Petit Prince (*Le Petit Prince*, Antoine de Saint-Exupéry, 1945) ou encore à Gavroche (*Les Misérables*, Victor Hugo, 1862).

cheminement d'un état initial à un état terminal, et peut être schématisée par une série de transformations [...]»³⁷, *Les bons débarras*, *Le sourd dans la ville* et *Léolo* sont plutôt les chroniques d'un état statique. Ils consistent en la présentation d'un environnement familial malsain qui contient, en soi, les données du drame. Les épreuves ne font pas que passer; elles sont réalité de tous les jours. Les paroles de Gloria, la mère de Mike, en sont l'illustration parfaite: «Tu vois, Mike, ce qui arrive dans vie, c'est que toute recommence...tout le temps.»

5.3 La figure de l'enfant dans le cinéma québécois

De ce parcours à travers lequel nous avons étudié le personnage de l'enfant, sa famille, la société dans laquelle il s'insère et les thématiques ayant été abordées à travers lui, nous en arrivons à une certaine figure de l'enfant, telle que l'a construite le cinéma québécois.

Dans sa forme dominante, l'enfant est observateur, capable de communiquer avec les êtres marginaux; il est souvent témoin de scènes compromettantes et sait par conséquent plusieurs choses que les adultes ignorent. Ceux-ci ne se doutent pas des talents d'observation de l'enfant. Égocentrique, voire égoïste dans ses rapports à autrui, il a pourtant la lucidité et la conscience reconnues à l'adulte. Il est généralement un être d'exception, autant par rapport aux plus grands que par rapport aux autres enfants. Sa différence, souvent liée à une nature introspective, calme et critique, n'est pas valorisée par son entourage. Selon la rhétorique utilisée dans les films, la mise à l'écart de l'enfant est toujours le fait d'une incompréhension du monde extérieur ou d'un refus d'accepter l'enfant dans sa différence. Ainsi, il n'est pas sous-entendu que l'enfant a à changer, mais plutôt que la société accepte cette vision nouvelle qu'il propose. Incompris, délaissé, l'enfant devient dépressif, la plupart du temps. Il regrette non pas un passé plus heureux où l'inconscience le gardait à l'abri des souffrances de la vie – l'enfant du cinéma québécois semble

³⁷ Jacques Aumont *et al.*, *Esthétique du film*, p. 64.

n'avoir jamais été insouciant, pas plus qu'il ne semble avoir un passé –, mais une vie différente, dans son ensemble.

Être omniscient et omnipotent, la figure de l'enfant correspond donc à une conception romantique, selon laquelle le petit est différent et supérieur aux adultes. Pourtant, tel qu'il est représenté dans le cinéma québécois, il possède très peu de ressources extérieures, tant sur le plan familial que social.

Souvent orphelin, ou ne vivant qu'avec l'un de ses deux parents, il évolue – ou plutôt régresse – dans une famille dysfonctionnelle, dévitalisante, qui est la cause de ses problèmes. Son père est dans la grande majorité des cas physiquement absent ou très peu investi. Sa mère est représentée autant comme solide et aimante que de la façon inverse, soit infantile et irresponsable dans son rôle parental.

L'enfant a par ailleurs très peu d'amis, soit par choix, soit parce que le film ne les met tout simplement pas en scène. L'école est absente de son quotidien. De la même façon, la sphère sociale est réduite, se limitant à un petit nombre de voisins ou à quelques fidèles représentants de la communauté, tel que le curé du village. La collectivité est remise en question, autant dans le fait que l'enfant refuse d'en faire partie que dans son existence même; dans ce dernier cas, elle est carrément effacée du champ de la représentation. Symptôme d'un lien social fragile, le rapport à la loi et à l'autorité est l'objet d'une remise en question – par l'enfant et surtout par les films eux-mêmes.

De l'absence des sphères qui composent habituellement la vie de l'enfant – amitiés, école –, de l'avilissement de l'institution familiale et du reniement de la sphère sociale, nous en venons à l'image d'un enfant évoluant dans un monde clos et aliénant, sans autre perspective que la sienne, mais à qui on a pourtant attribué une pensée articulée, un discours lucide sur le monde et les pouvoirs d'un guide existentiel.

CONCLUSION

Notre recherche avait pour but de dégager la représentation de l'enfant construite par le cinéma québécois de fiction pour adultes et de discuter de celle-ci en regard de la vision contemporaine occidentale de l'enfant.

Nous avons d'abord tenté de cerner la notion d'enfant en l'éclairant par trois disciplines: l'histoire, la psychologie et le droit. L'histoire a montré la grande relativité de cette notion, le statut singulier et positivement valorisé de l'enfant ne datant que de la fin du XVIII^e siècle. La psychologie contemporaine considère l'enfant comme un individu à un certain stade de son développement cognitif, social et affectif. L'évolution des mesures législatives prises au Québec à l'égard de l'enfant montre un souci croissant de protéger cet être vulnérable. Innocence, spontanéité, vulnérabilité et droit à une protection spéciale sont finalement les lieux communs qui définissent la vision contemporaine occidentale de l'enfant. Dans la seconde partie du chapitre I, nous nous sommes intéressés à l'enfant des représentations. Nous avons constaté que la littérature française et le cinéma occidental lui attachaient des valeurs particulières, mais que celles-ci étaient la plupart du temps altérées par le contact au monde des adultes.

Cette image de l'enfant a fourni un cadre et des repères pour étudier celle donnée par le cinéma québécois. Quatorze films de fiction pour adultes mettant en scène des enfants comme personnages principaux ont été repérés, puis situés dans l'histoire du cinéma québécois.

Nous avons choisi pour les étudier une approche sémiotique. Quatre d'entre eux ont fait l'objet d'analyses plus approfondies. Celles-ci ont permis de relever différentes caractéristiques de la représentation qui ont ensuite été corroborées, infirmées ou nuancées par l'étude des autres films.

La première figure d'enfant du cinéma québécois, sous les traits d'Aurore, a mis en place les composantes fondamentales de la représentation: un enfant victime, plus ou moins inscrit dans la collectivité, possédant un savoir dont les adultes sont dépourvus, et étant à la recherche d'un idéal qui ne s'atteint, le plus souvent, que dans la mort.

Cette image allait être renversée à la fin des années cinquante. Les quatre courts métrages datant de cette époque (1958 à 1966) donnent en effet de l'enfant une vision plus positive et plus simple. Il y est rieur, parfois imprévoyant, observateur. Il entretient avec l'adulte un rapport réciproque: l'un et l'autre se complètent. La sphère sociale est tangible, et le rapport au réel est bien vécu par l'enfant. Celui-ci n'est pas porteur d'une signification profonde, en vertu de laquelle il serait messie ou symbole. Il est représenté pour lui-même. Cette figure est spécifique à la période de la Révolution tranquille. Elle n'a pas eu de suite, ne convenant vraisemblablement pas à l'imaginaire collectif québécois.

La rupture définitive a lieu dans les années soixante-dix, période à partir de laquelle la figure dominante de l'enfant s'impose: celle d'un être égocentrique, asocial, ne fréquentant ni l'école ni ses semblables, capable d'une pensée et d'un discours lucides, grandissant dans une famille dysfonctionnelle et n'ayant ni passé ni futur. Cette figure allait être répétée, avec plus ou moins de variantes, dans les films des décennies suivantes.

De ce portrait typique donné par le cinéma québécois, en décalage par rapport à la vision contemporaine occidentale de l'enfant, nous en arrivons à différentes conclusions et interrogations.

D'abord, s'agit-il là d'un portrait d'enfant réel? Il semble que l'enfant ne soit pas représenté pour lui-même, dans sa réalité quotidienne, mais en faveur d'une vision plus globale. Il serait donc un prétexte. À travers la figure de l'enfant, une nouvelle façon de vivre est revendiquée, souvent plus proche du rêve, de la liberté et de l'ouverture. Elle est présentée par les films comme étant meilleure, puisque proposée par un être pur. C'est par exemple la complète liberté d'action d'Émile (*Le matou*) et de Manon (*Les bons débarras*), la curiosité des orphelins de *La dame en couleurs*, la propension à la rêverie de Léo.

Outre ces revendications d'ordre général, les blâmes sont aussi portés contre des institutions précises et réelles. Si l'enfant de la littérature française servait souvent à critiquer la société, celui du cinéma québécois met plutôt en évidence des problèmes liés au cercle familial strictement. Les familles dysfonctionnelles sont nombreuses et souvent au coeur de la quête du héros: celui-ci désire l'améliorer (*Les portes tournantes*, *Le ciel sur la tête*), en rester éloigné à tout prix (*Léolo*)... Faut-il y voir le reflet d'un problème de société? La récurrence, dans le cinéma québécois, des enfants mal-aimés, maltraités, inadaptés, etc., n'est peut-être pas le signe d'une enfance mal gérée effective et récurrente au sein de la société québécoise, mais plutôt la preuve qu'une telle enfance, puisqu'elle est maintes fois représentée dans les films, est anormale et se doit d'être dénoncée. Le fait de placer la famille au centre des problématiques abordées par le cinéma est sûrement la preuve d'une volonté de questionner sa structure, ses contradictions, ses insuffisances et, ultimement, de revendiquer sa réhabilitation. À tout le moins pouvons-nous dire que le statut, la nature et le rôle de la famille ne sont pas, au Québec, l'objet d'une vision unique et non modifiable.

Toutefois, la représentation est problématique dans la mesure où elle n'aboutit à aucune solution, à aucun projet d'avenir. Elle est de l'ordre du constat davantage qu'elle n'est une proposition d'*autre chose*. Pour reprendre la formulation fort

efficace de Yann Tobin, «[l]es schémas de l'enfance se rééditent avec une désolante constance.¹» Nous y reviendrons.

Les individus sont d'autant plus prisonniers de schémas répétitifs qu'ils sont incapables de saisir la genèse de ceux-ci. Les films endossent cette impuissance en évacuant du champ de la représentation deux données permettant une explication ou un recadrage: la sphère sociale et la dimension référentielle. *Les bons débarras* autant que *La petite Aurore l'enfant martyr*, *Le sourd dans la ville* et *Le ciel sur la tête* situent leur action dans un lieu dont les coordonnées sont floues et où la vie collective est réduite à sa plus simple expression.

Selon Jean Pierre Lefebvre, cinéaste québécois, un film doit s'inscrire dans un temps et dans un lieu:

Un film n'est pas un objet suspendu dans le Temps et l'Espace: il est, au contraire, écoulement du temps, durée humaine, durée personnelle, collective et politique; il est aussi possession de l'espace, c'est-à-dire géographie personnelle, collective et politique – avant de devenir cosmique.²

La tendance principale des films de notre corpus est plutôt d'effacer toutes traces d'un espace commun et référentiel. Étant incapables de se positionner selon les catégories fondamentales du temps et de l'espace, les enfants – et même leurs parents – n'ont aucune prise sur la réalité. De plus, puisqu'ils ne concernent que la sphère familiale, les problèmes vécus par les personnages semblent inhérents à leur vie. Ils ne trouvent aucune résonance sociale qui permettrait une quelconque justification; ils ne se voient adoucis par aucun mouvement de partage. En ce sens, nous sommes loin des portraits certes désolants de l'enfance, mais *circonstanciels*, faits par des films tels qu'*Allemagne, année zéro* (Roberto Rossellini, 1947) ou, plus récemment, *Turtles can fly* (Bahman Ghobadi, 2005), films dans lesquels le contexte de guerre explique la jeunesse torturée. Nous sommes loin, également, de l'errance d'Antoine dans *Les*

¹ «L'enfant roi : De l'enfance dans quelques films récents», *Positif*, no 326, avril (1988), p. 27.

² *Cinéma Québec*, août-septembre (1971), vol. 1, no 3, p. 20; cité dans Christian Poirier, *Le cinéma québécois*, p. 105.

quatre cents coups (François Truffaut, 1959), errance ayant pour origine l'absence de repères affectifs solides dans la sphère familiale, mais aussi le manque de stabilité de l'État dans sa prise en charge de l'enfant problématique.

Nous avons dit plus haut que l'enfant servait souvent à révéler à l'adulte une nouvelle façon de vivre. Ce qu'on note de particulier dans le cinéma québécois, c'est que l'enfant est conscient de cette vision autre qu'il propose. Il ne fait pas qu'*être* forme nouvelle, il la *réfléchit* et la *défend* par un discours.

Cet aspect de la figure enfantine, soit sa grande conscience et, par extension, son caractère adulte, est une caractéristique fondamentale de la représentation de l'enfant dans le cinéma québécois. Nous avons moins affaire à un portrait d'enfant qu'à un portrait du portraitiste lui-même. Différents symptômes en témoignent. D'abord, alors que la perte de l'innocence est utilisée par plusieurs films du cinéma occidental comme un moment charnière du récit (*Première désillusion* (*The Fallen Idol*, 1948) de Carol Reed, *Le messager* (*The Go-Between*, 1971) de Joseph Losey, *Stand by Me* (1986) de Rob Reiner, etc.), le cinéma québécois, lui, en fait un élément qui a *déjà* eu lieu, avant même que le récit ne commence. Les films ne relatent pas le parcours initiatique d'un enfant, mais bien un état de fait qui semble avoir toujours existé. Par ailleurs, plusieurs films utilisent un narrateur représentant le personnage d'enfant, mais auquel est prêtée une voix d'adulte. Que ce discours appartienne clairement à l'enfant devenu adulte (*La canne à pêche*, *Le ciel sur la tête*) ou que l'âge de son auteur soit plus ou moins explicite (*Léolo*), dans tous les cas, il s'agit d'un discours autre que celui de l'enfant lui-même: réfléchi, formalisé, amère ou nostalgique, c'est le plaidoyer d'un adulte anciennement blessé davantage qu'une parole typiquement enfantine. Le caractère adulte attribué aux enfants s'exprime également à travers le choix des oeuvres artistiques utilisées pour illustrer leur douleur ou carrément «consommées» par eux. *Les hauts de Hurle-Vent* (1847) d'Émilie Brontë, *Le cri* (1893) d'Edvard Munch et *L'avalée des avalés* (1966) de Réjean Ducharme sont toutes des oeuvres excessivement violentes et/ou teintées d'une profonde amertume:

des oeuvres, finalement, qui correspondent aux besoins culturels et artistiques de l'adulte plus qu'à ceux des enfants.

Ainsi, à travers le personnage d'enfant qui est leur alter ego, les réalisateurs parlent d'eux-mêmes. Jean-Claude Lauzon, avec son personnage de Léolo, atteint le paroxysme de cette tendance autoréflexive. Il ne s'agit pas uniquement d'un retour sur ses propres souvenirs d'enfance, d'un récit autobiographique; il s'agit d'un transfert de ses sentiments et pensées actuels sur la figure de l'enfant. Il s'agit, en somme, d'un autoportrait.

À la lumière de cela, le défaitisme que nous avons évoqué plus haut, c'est-à-dire la répétition de schèmes destructeurs au sein des familles représentées et l'impossibilité d'une issue positive, tout cela, donc, apparaît comme le symptôme d'un passé non résolu. Face à une situation familiale déplorable, les auteurs adoptent la posture d'individus éternellement affectés. Le discours demeure au stade de la colère impuissante plutôt que de la prise en charge de soi-même. Il est vrai que celle-ci exige une certaine forme de pardon et une humilité: le bien-être suivant le malheur enlève toujours à ce dernier un peu de son pathétisme, dans lequel il est facile de se complaire.

Cette dernière idée établit un pont avec la prochaine: le narcissisme de la représentation. À travers ces enfants privés d'un passé, d'une famille ressourçante, d'amis et d'école, mais pourtant excessivement lucides, n'y a-t-il pas une vision très narcissique de soi-même? Celle d'un individu capable de se construire par lui-même. Sans lien et sans histoire, il contemple la merveille qu'il est devenu comme si elle était sa propre création. Dans le scénario original de *Léolo*, Lauzon fait dire à l'enfant, à travers son journal intime: «Quand on vient de soi, on sait d'où l'on vient. Il faut tourner le dos au destin qui nous mène et nous en faire un autre. Pour ça, il faut contredire sans arrêt les forces inconnues, les impulsions déclenchées par autre chose

que soi-même.³» N'est-ce pas la plus belle illustration de cette attitude extrêmement narcissique par laquelle l'individu en vient à refuser tout lien entretenu avec le monde extérieur et à nier ces liens comme facteurs de son émancipation?

Nous reconnaissons à travers cette attitude celle de tout un groupe social, encore dominant aujourd'hui: celui des baby-boomers. Les auteurs et réalisateurs ayant édifié la figure de l'enfant sans lien et tout-puissant, et l'ayant hissée au rang de figure dominante, appartiennent plus ou moins à cette génération. Les baby-boomers sont considérés comme ayant tout eu – sécurité d'emploi, libération sexuelle, accès aux soins de santé, etc. – et croyant avoir tout inventé. Dégagés des contraintes familiales et du pouvoir de l'Église, s'étant battu sur tous les fronts – communisme, féminisme, indépendantisme... – ces individus ont cru, en quelque sorte, «mettre au monde» le monde. François Ricard parle d'une génération «lyrique», évoquant par là ses principales caractéristiques: «une vaste innocence caractérisée par un amour éperdu de soi-même, une confiance catégorique en ses propres désirs et ses propres actions, et le sentiment d'un pouvoir illimité sur le monde et sur les conditions de l'existence.⁴» L'image de l'enfant que les baby-boomers ont créée, par le biais du cinéma, est la manifestation symbolique de cet état d'esprit.

Une forme de représentation ne devient toutefois pas dominante par la seule action de ses créateurs. Elle doit aussi rencontrer un public qui la reconnaît et avec laquelle il est de connivence. La figure de l'enfant dominante dans le cinéma québécois – représentée principalement par les personnages d'Aurore, Manon, Émile et Léolo –, a été ratifiée soit par des succès critiques, soit par des succès à la fois critiques et populaires. Qu'a donc de si attrayant cet enfant sans ami, sans école, sans société, sans passé ni futur, et qui vit au milieu d'une famille corrompue? Comment le public québécois y trouve-t-il son compte? D'ailleurs, il ne s'agit pas là d'une figure exclusive au cinéma. Les romans québécois ayant un enfant comme

³ Lauzon Lauzone, Montréal, Stanké, 2002, p. 124.

⁴ *La génération lyrique*, Montréal, Boréal, 1992, p. 8.

personnage principal se sont eux aussi approprié cette figure. Pensons à *Jimmy* (1969) de Jacques Poulin, *Le souffle de l'Harmattan* (1986) de Sylvain Trudel, *La petite fille qui aimait trop les allumettes* (1998) de Gaétan Soucy, ou au récent roman *Le jour des corneilles* (2004) de Jean-François Beauchemin. Tous ces récits mettent en scène un jeune héros ayant de plus ou moins bonnes relations avec ses parents, isolé du monde, mais posant sur ce dernier et sur sa vie de lourds et sévères constats.

Si un tel personnage est positivement accueilli par le public québécois, c'est en partie parce qu'il répond aux besoins de l'imaginaire collectif. D'abord, l'image de l'enfant abandonné mais pourtant fier et capable d'une prise en main n'est-elle pas en lien avec le mythe d'une nation elle aussi abandonnée par ses géniteurs et tentant de se définir, cela depuis ses origines, et de s'affranchir de tous les liens qu'elle n'a pas elle-même choisis, cela depuis une cinquantaine d'années? La figure de l'enfant lucide et autonome – du moins dans ses jugements – répondrait donc aux désirs – inconscients... – de la société québécoise de faire fi de son passé, de valoriser ce qu'elle est devenue et de se savoir capable d'autogestion. Toutefois, dans sa forme dominante, l'enfant du cinéma québécois ne parvient pas à se libérer complètement de ses tutelles; sa quête n'aboutit pas, son avenir ne promet, à la fin du film, rien de plus qu'au départ. Aurore meurt, tout comme Émile. Léolo rejoint sa famille dépravée et meurt symboliquement. Manon, quoiqu'elle ait atteint son objectif – se débarrasser des hommes qui entravaient l'amour entre sa mère et elle – n'a pour horizon d'avenir qu'une relation fusionnelle avec sa mère. Cette vision défaitiste rejoint d'une part la tendance misérabiliste de nos représentations et, d'autre part, la propension typiquement québécoise à la victimisation, laquelle atrophie tout sentiment de responsabilité et annule toute possibilité d'action.

Par ailleurs, l'image de l'enfant guide, révélateur des défauts et contradictions des adultes, se dirigeant instinctivement vers la vérité, est non pas spécifique au cinéma québécois mais universelle. Quantités d'oeuvres littéraires et cinématographiques font de l'enfant un être plus symbolique que réel, un exemple dont doivent s'inspirer les

adultes : *Peter Pan* (1911), de James Matthew Barrie, *The Kid* (1921), de Charlie Chaplin, *Le Petit Prince* (1943), d'Antoine de Saint-Exupéry, *La nuit du chasseur* (*The Night of the Hunter*, 1955) de Charles Laughton, etc. Ceci rappelle la thèse de Marie-José Chombart de Lauwe, selon laquelle les représentations de l'enfant, au sein de la société française, avaient pour point commun d'en faire un personnage mythique.

Les hommes ont toujours eu tendance à rechercher la nature et la signification des êtres et des choses dans leur première forme, la meilleure et la plus vraie. Lorsqu'ils ne peuvent connaître le commencement d'un être ou d'une chose, ils créent un mythe d'origine. Les problèmes que posent à chacun le début de la vie individuelle et la signification mystérieuse de l'existence humaine ont souvent conduit à une mythisation de l'enfant et de l'enfance [...].⁵

Le personnage de l'enfant donne l'espoir de récupérer, de recréer les origines. Porteur de puissance, comme tout personnage mythique, et de valeurs qui ont fait jadis le bonheur de l'humanité première, ou autrefois de chaque homme, on en fait un guide, une voie, afin de tenter de recouvrer ces valeurs.⁶

La mythisation de l'enfant correspondrait donc à un comportement typique de la culture humaine. Toutefois, est-il normal qu'au sein de sociétés dites civilisées, qui ont accumulé depuis plus d'un siècle des savoirs toujours plus spécialisés sur l'enfant, une telle image simplifiée et illusoire soit toujours présente? Il y a un paradoxe flagrant dans le fait d'attribuer à un même être les qualités de pureté première et de lucidité. L'enfant avance à tâtons, s'approchant parfois de la vérité, s'en éloignant à d'autres occasions, à la merci, en quelque sorte, de ses besoins qu'il croit être ceux de tous, et dans les limites de ce que sa courte expérience lui a appris. Le croire capable d'une clairvoyance naturelle revient à nier le rôle d'éducateur que nous, adultes, avons à son égard. Nous ne signifions pas que l'enfant soit incapable d'observations brillantes ou de remarques témoignant d'un esprit logique. Il est vrai que l'enfant n'a pas encore le réflexe de séparer en classes les êtres et les choses, ce

⁵ Chombart de Lauwe, *Un monde autre : l'enfance*, p. 12.

⁶ *Ibid.*, p. 57.

qui le rend dépourvu de tout préjugé et habile à questionner les contraintes que les adultes se sont eux-mêmes créées en vertu de catégorisations plus ou moins arbitraires. En ce sens, il représente pour l'adulte une vision neuve: une vision, toutefois, qui prend sa source dans un esprit innocent plutôt qu'avisé.

Ainsi, le cinéma québécois fait lui aussi de l'enfant un guide pour les adultes, à la différence, cependant, que ces derniers l'accueillent avec plus ou moins d'ouverture. Il représente parfois une menace (*La petite Aurore l'enfant martyr*, *Les bons débarras*). Bien souvent, la vision autre qu'il aurait à proposer demeure latente; l'enfant semble dans ce cas avoir déjà été altéré par sa famille et ne plus trouver la force pour exprimer sa vérité (*Léolo*, *Le sourd dans la ville*). En ce sens, l'enfant est un personnage mythique, mais ignoré par tous.

Qu'est-ce qui s'annonce dans le cinéma québécois par rapport à la représentation de l'enfant? D'abord, on note un renouveau de l'intérêt porté à cette figure et au thème des rapports entre les générations: les films *Gaz Bar Blues* (Louis Bélanger, 2003), *C.R.A.Z.Y.* (Jean-Marc Vallée, 2005), *Horloge biologique* (Ricardo Trogi, 2005), de même que la sortie prochaine de *Familia* (Louise Archambault, 2005) témoignent de ce désir de remettre au centre des préoccupations sociales la question des liens familiaux.

Par ailleurs, on ne peut passer sous silence la reprise récente du premier succès du cinéma québécois: *La petite Aurore l'enfant martyr*. Intitulée simplement *Aurore*, la nouvelle version de ce mélodrame des années cinquante fait place à des avis partagés. Si certains ne voient pas la pertinence de ramener sur les écrans un autre succès du terroir québécois, après *Séraphin, un homme et son péché* (Charles Binamé, 2002) et *Le Survenant* (Éric Canuel, 2005), il ne fait pas de doute, pour son réalisateur et sa productrice, que cette histoire méritait d'être revisitée. «Tu remplaces tous les noms des protagonistes par des gens d'aujourd'hui, individus ou organismes, et tu te retrouves exactement dans la même situation, dans la même hypocrisie, dans le même

silence, avec les mêmes problèmes⁷», note Luc Dionne, l'auteur cinéaste. En regard du sujet de notre recherche, nous voyons dans la nouvelle version d'*Aurore* quelques indices d'une transformation dans la représentation de l'enfant en même temps que le mouvement régressif d'une génération – celle des baby-boomers – qui s'accroche compulsivement à ses référents culturels. Le film doit être considéré selon une double perspective: diachronique et synchronique.

Au terme de l'analyse des films québécois ayant mis en scène des enfants, la reprise d'*Aurore* apparaît symptomatique d'une régression, puisque c'est précisément par cette histoire que notre parcours a débuté. Il est vrai qu'on peut voir dans cette reprise la perpétuation de la figure dominante de l'enfant: une victime non entendue par les adultes et trouvant la mort de façon prématurée. Toutefois, en comparaison à sa version originale, le film de Luc Dionne montre qu'il y a eu évolution. Quelques-unes des données fondamentales du système de représentation se sont modifiées.

Si la plupart des récits filmiques analysés maintenaient un certain flou quant à leur inscription spatio-temporelle, *Aurore* 2005 se situe d'emblée dans un univers référentiel connu: Sainte-Philomène de Fortierville, le village où a réellement eu lieu, en 1920, le drame d'Aurore Gagnon. En ce sens, le film va plus loin que la simple allégorie: il se veut historique, relatant un fait divers important au point de vue de l'histoire sociale du Québec⁸, et permettant ainsi à la mémoire collective d'en garder des traces.

Nous notons également une forte présence de la collectivité. Dans le film de 1951, celle-ci se résumait à deux ou trois voisins, un curé et un médecin. Dans la nouvelle version, elle rassemble au contraire l'ensemble des habitants du village, vus à

⁷ Cité dans Marc-André Lussier, «Aurore. Le mythe qui ne voulait pas mourir», *La Presse* (Montréal), 2 juillet (2005), cahier Cinéma, p. 4.

⁸ Le procès ayant suivi la mort d'Aurore Gagnon, en 1920, a attiré des foules imposantes et agitées, et a été suivi par tous les journaux du Québec, faisant même régulièrement la une de *La Presse*. Voir à ce sujet Yves Boisvert, «La “justice des hommes” a vengé Aurore en 1920», *La Presse* (Montréal), 9 juillet (2005), p. A8.

différentes reprises dans des lieux publics (l'église, le magasin général, etc.). Le film fait jouer à la communauté un rôle de premier plan: il pointe du doigt son inaction comme facteur expliquant la mort d'Aurore, autant sinon plus que les mauvais traitements eux-mêmes. L'hésitation des habitants à dénoncer ce qui se passe dans la famille de Téléphore Gagnon est source d'un profond malaise pour le spectateur. En ce sens, le film met l'accent sur la responsabilité de tous face à la maltraitance faite aux enfants. Quoiqu'elle ait échoué à protéger Aurore, la collectivité est là, entière, à insulter Téléphore et Marie-Anne lorsque ceux-ci sont arrêtés. Elle est aussi là pour s'élever contre le discours odieux et pervers du curé, suite à la mort d'Aurore. La fin du film réaffirme la puissance de la prise de parole collective: c'est la fin du règne du silence.

Nous observons par ailleurs une évolution du personnage d'enfant lui-même. Dans la version de 1951, Aurore était une enfant sensiblement comme les autres, gentille et polie, et c'est justement cette non-différenciation qui rendait la haine de Marie-Louise à son égard absurde et injustifiable. Dans la nouvelle version, Aurore n'est pas comme les autres enfants. Elle a un regard plus perçant, un jugement plus éclairé; elle est une menace pour les adultes corrompus, puisqu'elle sait déceler leurs perversités. Ce caractère fort qui la définit n'est pas valorisé à l'époque à laquelle se déroule l'histoire. Lorsqu'Aurore va à l'église pour se confesser, le curé lui demande pourquoi elle ne peut pas être comme les autres enfants: soumise, raisonnable et insouciant. Elle répond: «Je peux pas être comme les autres parce que je suis pas comme les autres.» Cette lucidité de l'enfant est aujourd'hui perçue comme une force. C'est le cheminement qui s'est fait durant un demi-siècle. Si l'enfant valorisé dans les films des années cinquante est celui qui a endossé le conditionnement, qui s'est adapté aux normes et contraintes adultes, l'enfant valorisé dans les films ultérieurs aux années soixante est celui qui est capable et ose remettre en question ces normes et contraintes. Certes, ce type d'enfant représente toujours une menace pour les adultes, et il serait exagérer d'inférer que l'enfant critique est aujourd'hui

favorablement accueilli par tous. C'est toutefois le parti pris adopté sur le plan des représentations. Les Manon, Émile, Antoine, Léolo et Simone sont des enfants revendicateurs, trait de personnalité auquel les films donnent une connotation positive. C'est aussi le cas d'Aurore.

Examiné en synchronie avec les films les plus récents, *Aurore* apparaît anachronique. Bien sûr, on peut se réjouir que la maltraitance des enfants soit à ce point dénoncée – le sentiment d'indignation à l'égard de la marâtre et du père d'Aurore est puissant. Mais pourquoi avoir choisi de resituer cette histoire dans le contexte des années vingt, s'il s'agit d'une problématique encore très présente aujourd'hui? L'aveuglement et le manque d'ouverture de l'église, les contraintes qu'elle impose, l'impossibilité d'un discours critique à son égard, l'importance que revêt le fait de se «mêler de ses affaires»: ce sont là les données du contexte social et culturel de l'époque. Elles apparaissent comme explicatives de la mort d'Aurore. Or, ce ne sont plus les données actuelles. Pourquoi, alors, des enfants sont-ils encore victimes de mauvais traitements, et entourés de silence par surcroît? Comment expliquer ces drames aujourd'hui? Il nous semble que la réalité actuelle aurait constitué un riche terrain à investiguer. Finalement, *Aurore* réactualise le mythe du héros impuissant; romantique, peut-être, dans son caractère tragique, mais ne fournissant à l'imaginaire québécois aucun modèle d'affirmation.

Une autre représentation de l'enfant et de son milieu tend à faire sa place, celle-ci moins dominée par une vision défaitiste, et collant davantage au réel. Elle est le fait d'une nouvelle génération de cinéastes qui, depuis quelques années, apportent au cinéma québécois une perspective et une énergie différentes.

C.R.A.Z.Y. (Jean-Marc Vallée, 2005) en fournit un bon exemple. Cette histoire de cinq frères grandissant dans les années soixante et soixante-dix, dont l'un, préféré de sa mère et doté d'une sensibilité particulière, se bat contre son homosexualité, amorce un virage quant à la représentation de la figure paternelle. Brillamment interprété par Michel Côté, ce père de famille ne correspond pas à l'image typique que nous en a

donné le cinéma québécois. Très présent pour ses fils, s'investissant dans son rôle de père, cet homme met certes du temps à accepter l'homosexualité de son fils, mais y parvient. Par ailleurs, l'histoire s'étendant sur plusieurs décennies et son issue proposant un changement positif dans la relation père/fils, le film *C.R.A.Z.Y.* redonne une valeur aux concepts de temps, de filiation et de continuité. Serait-ce l'indice d'un éventuel nouveau paradigme dans le cinéma québécois? Peut-être, mais l'ancien persiste encore.

En témoigne le récent *Horloge biologique*, de Ricardo Trogi, film qui reconduit les poncifs habituels sur les hommes : difficulté à s'engager, recherche d'une éternelle jeunesse, refus de la paternité. L'enfant y est ici représenté comme un obstacle de taille, pour ses géniteurs, à la liberté individuelle. La satisfaction personnelle et l'indépendance apparaissent comme les uniques critères du bonheur, en même temps que les gages d'une personnalité dynamique et d'une vie qui ne se sclérose pas.

À quand le film qui fera de la parentalité et du suivi de l'enfant dans son épanouissement des moments à l'origine d'un immense et authentique bonheur? À cet égard, les mots de Nancy Huston sont pour nous les plus touchants et ceux avec lesquels nous désirons clore ce mémoire. Décrivant son expérience de mère et la maturation de sa pensée au sujet de la famille, l'auteur écrit :

[...] vivant auprès des enfants, j'ai vu la lente émergence du langage, de la personnalité, l'hallucinante construction d'un être, sa façon d'ingurgiter le monde, de le faire sien, d'entrer en relation avec lui : bouche bée, j'ai vu arriver les premiers mots, les premiers jeux de mots, et puis les études, et puis le choix du métier, j'ai vu le cycle, et *j'ai vu que c'était passionnant*.

Pas «bien», comme Dieu qui regarde sa Création. Mais *passionnant*, oui : je déclare que la vie est digne d'intérêt, et plus aucun nihiliste ne m'en fera démordre.⁹

⁹ *Professeurs de désespoir*, Paris et Montréal, Actes Sud / Leméac, 2004, p. 45.

BIBLIOGRAPHIE

Monographies et chapitres de monographies

- ARIÈS, Philippe, et Georges Duby (dir. publ.). 1999. *De la Première Guerre mondiale à nos jours*. T. 5 de *Histoire de la vie privée*. Coll. «Points». Paris : Seuil.
- AUMONT, Jacques, Alain Bergala, Michel Marie et Marc Vernet. 2001. *Esthétique du film*, 3^e éd. rev. et augmentée. Paris : Nathan/HER, 238 p.
- BECCHI, Egle et Dominique Julia. 1998. *Histoire de l'enfance en Occident : du XVIII^e siècle à nos jours*. 2 t. Coll. «L'univers historique». Paris : Seuil.
- BURCH, Noël. 1986. *Une praxis du cinéma*, 2^e éd. Paris : Gallimard, 245 p.
- CHEVALLIER, Jacques. 1986-1988. *KIDS, 50 films autour de l'enfance*. 2 t. Paris : Centre national de documentation pédagogique.
- CHOMBART DE LAUWE, Marie-José. 1971. *Un monde autre : l'enfance. De ses représentations à son mythe*. Paris : Payot, 443 p.
- CYRULNIK, Boris. 1999. *Un merveilleux malheur*. Paris : Odile Jacob, 239 p.
- DOLTO, Françoise. 1985. *La cause des enfants*. Paris : Robert Laffont, 599 p.
- EVERAERT-DESMEDT, Nicole. 1990. *Le processus interprétatif : introduction à la sémiotique de Charles S. Peirce*. Liège : Éd. Pierre Mardaga, 152 p.
- FREUD, Sigmund. 1987. «La sexualité infantile», in *Trois essais sur la théorie sexuelle*, p. 91-140. Coll. «Connaissance de l'inconscient». Paris : Gallimard.
- GUIDETTI, Michèle, Suzanne Lallemand et Marie-France Morel. 2000. *Enfances d'ailleurs, d'hier et d'aujourd'hui*. 2^e éd. Coll. «Cursus». Paris : Armand Colin, 192 p.

- HALL, Edward T. 1978. *La dimension cachée*. Coll. «Points», no 89. Paris : Seuil, 254 p.
- HÉBERT, Isabelle. 2002. *Lauzon Lauzone*. Montréal : Stanké, 191 p.
- JAKOBSON, Roman. 1970. *Essais de linguistique générale*. Coll. «Points», no 17. Paris : Éditions de Minuit, 255 p.
- JOYAL, Renée. 1999. *Les enfants, la société et l'État au Québec*. Coll. «Les Cahiers du Québec». Montréal : Éditions Hurtubise HMH, 319 p.
- LANEYRIE-DAGEN, Nadeije (dir.). 1995. *Les grands événements de l'histoire des enfants*. Coll. «La mémoire de l'humanité ». Paris : Larousse, 320 p.
- LAPLANCHE, Jean et Jean-Baptiste Pontalis. 1967. *Vocabulaire de la psychanalyse*, sous la dir. de Daniel Lagache. Coll. «Bibliothèque de psychanalyse». Paris : Presses universitaires de France, 523 p.
- LATERRASSE, Colette et Ania Beaumatin. 1997. *La psychologie de l'enfant*. Coll. «Les Essentiels Milan», no 86. Toulouse : Milan, 63 p.
- LEVER, Yves. 1992. *L'analyse filmique*. Montréal : Boréal, 166 p.
- LEVER, Yves. 1995. *Histoire générale du cinéma au Québec*, nouv. éd. augm. et mise à jour. Montréal : Boréal, 635 p.
- MARSHALL, Bill. 2001. *Quebec National Cinema*, Montreal & Kingston: McGill-Queen's University Press; London: Ithaca, 371 p.
- MORIN, Jocelyne. 2002. *La maternelle : histoire, fondements, pratiques*. Boucherville : Gaëtan Morin Éditeur, 289 p.
- POIRIER, Christian. 2004. *L'imaginaire filmique*. T. 1 de *Le cinéma québécois. À la recherche d'une identité?*. Sainte-Foy (Qué.) : Presses de l'Université du Québec, 314 p.
- REYMOND-RIVIER, Berthe. 1965. *Le développement social de l'enfant et de l'adolescent*, 3^e éd. Bruxelles : Charles Dessart, 285 p.
- RICARD, François. 1992. *La génération lyrique : essai sur la vie et l'oeuvre des premiers-nés du baby-boom*. Montréal : Boréal, 282 p.

- ROUSSEAU, Jean-Jacques et Pierre Grosclaude. 1963. *Émile* [extraits présentés et annotés par Pierre Grosclaude]. Coll. «Les Classiques Hatier», no 176. Paris : A. Hatier, 112 p.
- SAOUTER, Catherine. 2000. *Le langage visuel*. Coll. «Documents». Montréal : XYZ, 215 p.
- TOURETTE, Catherine et Michèle Guidetti. 2002. *Introduction à la psychologie du développement*, 2^e éd. Paris : Armand Colin, 191 p.
- TREMBLAY-DAVIAULT, Christiane. 1981. *Structures mentales et sociales du cinéma québécois (1942-1953) – Un cinéma orphelin*. Montréal : Québec/Amérique, 355 p.
- VALLET, François. 1991. *L'image de l'enfant au cinéma*. Paris : Les Éditions du cerf, 204 p.
- WEINMANN, Heinz. 1990. *Cinéma de l'imaginaire québécois. De La petite Aurore à Jésus de Montréal*. Montréal : L'Hexagone, 270 p.

Ouvrages de référence

- BOUTHAT, Chantal. 1993. *Guide de présentation des mémoires et thèses*. Montréal : Université du Québec à Montréal, Décanat des études avancées et de la recherche, 110 p.
- COULOMBE, Michel et Marcel Jean (sous la dir. de). 1999. *Le dictionnaire du cinéma québécois*, 3^e éd. rev. et augm. Montréal : Boréal, 721 p.
- LEVER, Yves. 1971. *Le cinéma de la Révolution tranquille, de Panoramique à Valérie*. Montréal : Yves Lever, 730 p.
- MERLET, Philippe (dir. publ.). 2004. *Le Petit Larousse*. Paris : Larousse, 1885 p.

Mémoires et thèses

- BLAIS, Patricia. 1998. «Rôle et représentation des enfants dans le cinéma jeunesse québécois et dans l'oeuvre d'André Melançon». Mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en études cinématographiques, Montréal, Université de Montréal, 114 p.

BROSSEAU, Louis. 1997. «Le thème de la Seconde Guerre mondiale dans le cinéma québécois de fiction». Mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en communication, Montréal, Université du Québec à Montréal, 280 p.

Articles de journaux et de revues

BARON, Anne-Marie. 1988. «Attention enfants!». *Cinéma*, no 450 (15 oct.), p. 19-20.

BOISVERT, Yves. 2005. «La “justice des hommes” a vengé Aurore en 1920». *La Presse* (Montréal), 9 juillet, p. A8.

BOURGET, Jean-Loup. 1988. «Et un petit enfant les conduira : À propos du cycle “Hollywood et l’enfance”». *Positif*, no 326 (avril), p. 29-32.

GOIMARD, Jacques. 1978. «Plus noir que vous ne pensez». *L’Avant-scène Cinéma*, no 202 (15 février), p. 4-5.

LUSSIER, Marc-André. 2005. «Aurore. Le mythe qui ne voulait pas mourir». *La Presse* (Montréal), 2 juillet, cahier Cinéma, p. 4.

SAOUTER, Catherine. 1995. «Rhétorique verbale et rhétorique visuelle : métaphore, synecdoque et métonymie». *RSSI, Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, vol. 15, nos 1-2, p. 145-161.

-----, 1995. «Le montage cinématographique et l’interprétation : les cadres spatio-temporels inducteurs de la signification». *Degrés*, no 91, p. 1-13.

-----, 1998. «Temps formel et temps référentiel : Le traitement de la durée dans trois films francophones». *Études francophones*, vol. XIII, no 1, p. 101-117.

-----, 1998. «Les Ménines de Velásquez, de Palomino à Internet». *Protée*, vol. 26, no 2, p. 19-28.

TIXERONT, Antoine. 1988. «L’enfance au cinéma, d’hier à aujourd’hui». *Cinéma*, no 450 (15 oct.), p. 17-19.

TOBIN, Yann. 1988. «L’enfant roi : De l’enfance dans quelques films récents». *Positif*, no 326 (avril), p. 25-28.

Oeuvres littéraires citées

- BARRIE, James Matthew. 1911. *Peter Pan*. Londres: Hodder and Stroughton.
- BEAUCHEMIN, Jean-François. 2004. *Le jour des corneilles*. Montréal: Les allusifs, 152 p.
- BEAUVOIR, Simone de. 1958. *Mémoires d'une jeune fille rangée*. Coll. «NRF». Paris : Gallimard, 359 p.
- BRONTË, Emily. 1989. *Les hauts de Hurle-Vent*. Paris : Séguier, 455 p.
- DUCHARME, Réjean. 1966. *L'avalée des avalés*. Paris : Gallimard, 281 p.
- HUGO, Victor. 1996. *Les misérables*. Paris : Booking International, 542 p.
- HUSTON, Nancy. 2004. *Professeurs de désespoir*. Paris et Montréal : Actes Sud / Leméac, 381 p.
- POULIN, Jacques. 1969. *Jimmy*. Montréal : Éd. du Jour, 1969, 158 p.
- SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. 1946. *Le petit prince*. Paris : Gallimard, 94 p.
- SARTRE, Jean-Paul. 1964. *Les mots*. Paris : Gallimard, 213 p.
- SOUCY, Gaétan. 1998. *La petite fille qui aimait trop les allumettes*. Montréal : Boréal, 179 p.
- TRUDEL, Sylvain. 1986. *Le souffle de l'Harmattan*. Montréal : Quinze, 140 p.

FILMOGRAPHIE

FILMS DU CORPUS :

BIGRAS, Jean-Yves. 1951. *La petite Aurore l'enfant martyre*. Film 35 mm, n&b, 102 min 8 s. Montréal : Alliance Cinématographique Canadienne Inc.

DELACROIX, René. 1952. *Le rossignol et les cloches*. Film 35 mm, n&b, 91 min 6 s. Montréal : Syndicat du Film Gérard Barbeau Inc; Quebec Productions Corporation.

CARRIER, Louis-Georges. 1958. *Au bout de ma rue*. Film 35 mm, n&b, 14 min 18 s. Montréal : Office national du film du Canada.

DANSEREAU, Fernand. 1959. *La canne à pêche*. Film 35 mm, n&b, 29 min 30 s. Montréal : Office national du film du Canada.

LE BOURSIER, Raymond. 1959. *Tout l'or du monde*. Film 35 mm, n&b, 29 min. Montréal : Office national du film du Canada.

DANSEREAU, Fernand. 1966. *Ça n'est pas le temps des romans*. Film 35 mm, n&b, 28 min 5 s. Montréal : Office national du film du Canada.

MANKIEVICZ, Francis. 1980. *Les bons débarras*. Film 35 mm, coul., 114 min. Montréal : Les Productions Prisma inc.

BEAUDIN, Jean. 1984. *Mario*. Film 35 mm, coul., 97 min 25 s. Montréal : Office national du film du Canada.

JUTRA, Claude. 1984. *La dame en couleurs*. Film 35 mm, coul., 111 min 19 s. [S.I.] : Les Productions Pierre Lamy Ltée; Montréal : Office national du film du Canada.

BEAUDIN, Jean. 1985. *Le Matou*. Film 35 mm, coul. 140 min 45 s. Montréal : Ciné Le Matou Inc.; Paris : Initial Groupe et Films A2; Rome : RAI TV2.

DANSEREAU, Mireille. 1987. *Le sourd dans la ville*. Film 35 mm, coul., 97 min. Montréal : La Maison des Quatre.

MANKIEWICZ, Francis. 1988. *Les portes tournantes*. Film 35 mm, coul., 101 min 14 s. Montréal : Malofilm Production inc. et UGC; Montréal : Office national du film du Canada.

LAUZON, Jean-Claude. 1992. *Léolo*. Film 35 mm, coul., 115 min. Montréal : Productions du Verseau; [S.l.] : Flach Film.

LEFEBVRE, Geneviève et André Melançon. 2001. *Le ciel sur la tête*. Film 35 mm, coul., 104 min. Québec : Productions Thalie.

FILMS CITÉS:

ALLEN, Woody. 1987. *Radio Days*. Coul., 85 min. États-Unis.

ARCHAMBAULT, Louise. 2005. *Familia*. Coul., 102 min. Canada.

BEAUDIN, Jean. 1976. *J.A. Martin photographe*. Coul., 100 min. Canada.

BEAUDIN, Jean. 1979. *Cordélia*. Coul., 116 min. Canada.

BEAUDIN, Jean. 1998. *Souvenirs intimes*. Coul., 118 min. Canada.

BEAUDIN, Jean. 2002. *Le collectionneur*. Coul., 125 min. Canada.

BEAUDIN, Jean. 2004. *Nouvelle-France*. Coul., 142 min. Canada/France/Grande-Bretagne.

BEAUDRY, Jean, et François Bouvier. 1989. *Les matins infidèles*. Coul., 90 min. Canada.

BÉLANGER, Louis. 2003. *Gaz Bar Blues*. Coul., 115 min. Canada.

BERGMAN, Ingmar. 1982. *Fanny et Alexandre*. Coul., 188 min. Suède/France/Allemagne de l'Ouest.

BIGRAS, Jean-Yves. 1950. *Les lumières de ma ville*. N&b, 127 min. Canada.

- BINAMÉ, Charles. 2002. *Séraphin, un homme et son péché*. Coul., 110 min. Canada.
- BOORMAN, John. 1987. *Hope and Glory*. Coul., 113 min. Grande-Bretagne.
- BRAULT, Michel. 1962. *Les enfants du silence*. N&b, 24 min. Canada.
- BROOK, Peter. 1963. *Sa majesté des mouches*. N&b, 92 min. Grande-Bretagne.
- CANUEL, Éric. 2005. *Le Survenant*. Coul., 138 min. Canada.
- CHAPLIN, Charlie. 1921. *The Kid*. N&b, 68 min. États-Unis.
- COMENCINI, Luigi. 1952. *Heidi*. N&b, 97 min. Suisse.
- COMENCINI, Luigi. 1956. *Tu es mon fils*. N&b, 90 min. Italie/France.
- COMENCINI, Luigi. 1967. *L'incompris*. Coul., 105 min. Italie/France.
- COMENCINI, Luigi. 1969. *Casanova, un adolescent à Venise*. Coul., 123 min. Italie.
- COMENCINI, Luigi. 1972. *Pinocchio*. Coul., 303 min. Italie/France/Allemagne de l'Ouest.
- COMENCINI, Luigi. 1980. *Eugenio*. Coul., 105 min. Italie/France.
- COMENCINI, Luigi. 1985. *Cuore*. Coul., 115 min. Italie/France.
- COMENCINI, Luigi. 1987. *La Storia*. Coul., 150 min. Italie/France/Allemagne de l'Ouest/Espagne.
- COMENCINI, Luigi. 1987. *Un enfant de Calabre*. Coul., 108 min. Italie/France.
- DANSEREAU, Fernand et Bernard Devlin. 1956. *Alfred J...* Canada.
- DANSEREAU, Fernand. 1958. *Le maître du Pérou*. N&b, 76 min. Canada.
- DANSEREAU, Fernand. 1958. *Pays neufs*. N&b, 45 min. Canada.
- DANSEREAU, Fernand. 1965. *Le festin des morts*. N&b, 96 min. Canada.
- DANSEREAU, Fernand. 1968. *St-Jérôme*. N&b, 117 min. Canada.

- DANSEREAU, Mireille. 1967. *Moi un jour*. Canada.
- DANSEREAU, Mireille. 1972. *La vie rêvée*. Coul., 85 min. Canada.
- DANSEREAU, Mireille. 1973. *J'me marie, j'me marie pas*. Coul., 82 min. Canada.
- DANSEREAU, Mireille. 1977. *Familles et variations*. Coul., 75 min. Canada.
- DELACROIX, René. 1949. *Le gros Bill*. N&b, 90 min. Canada.
- DELACROIX, René, et Gratien Gélinas. 1952. *Tit-Coq*. N&b, 104 min. Canada.
- DELACROIX, René. 1953. *Coeur de maman*. N&b, 112 min. Canada.
- DIONNE, Luc. 2005. *Aurore*. Coul., 115 min. Canada.
- FORCIER, André. 1976. *L'eau chaude l'eau frette*. Coul., 94 min. Canada.
- GILLIAM, Terry. 1985. *Brazil*. Coul., 131 min. Grande-Bretagne.
- GHOBADI, Bahman. 2005. *Turtles can fly*. Coul., 98 min. Iran/France/Irak.
- GROULX, Gilles. 1961. *Golden Gloves*. N&b, 28 min. Canada.
- HÉROUX, Denis. 1973. *J'ai mon voyage!* Coul., 89 min. France/Canada.
- JACKSON, Peter. 2001-2003. *The Lord of the Rings*. Coul. Nouvelle-Zélande/États-Unis.
- JOANNON, Léo. 1930. *Adieu les copains*. N&b, 60 min. France.
- JUTRA, Claude. 1958. *Les mains nettes*. N&b, 73 min. Canada.
- JUTRA, Claude. 1966. *Comment savoir...* N&b, 71 min. Canada.
- JUTRA, Claude. 1966. *Rouli-roulant*. N&b, 16 min. Canada.
- JUTRA, Claude. 1969. *Wow*. N&b/Coul., 94 min. Canada.
- JUTRA, Claude. 1971. *Mon oncle Antoine*. Coul., 104 min. Canada.

- JUTRA, Claude. 1976. *Dreamspeaker*. Coul., 75 min. Canada.
- JUTRA, Claude. 1985. *My Father, My Rival*. Coul. Canada.
- LAUGHTON, Charles. 1955. *The Night of the Hunter*. N&b, 93 min. États-Unis.
- LAUZON, Jean-Claude. 1981. *Piwi*. Canada.
- LAUZON, Jean-Claude. 1987. *Un zoo la nuit*. Coul., 115 min. Canada.
- LE BOURSIER, Raymond. 1960. *Le prix de la science*. N&b, 30 min. Canada.
- LOSEY, Joseph. 1971. *The Go-Between*. Coul., 118 min. Grande-Bretagne.
- MALLE, Louis. 1987. *Au revoir les enfants*. Coul., 104 min. France/Allemagne de l'Ouest.
- MANKIEWICZ, Francis. 1972. *Le temps d'une chasse*. Coul., 98 min. Canada.
- MANKIEWICZ, Francis. 1981. *Les beaux souvenirs*. Coul., 114 min. Canada.
- MELANÇON, André. 1978. *Les vrais perdants*. Coul., 92 min. Canada.
- MELANÇON, André. 1984. *La guerre des tuques*. Coul., 92 min. Canada.
- MELANÇON, André. 1986. *Bach et Bottine*. Coul., 88 min. Canada.
- MELANÇON, André. 1989. *Fierro... l'été des secrets*. Coul., 100 min. Argentine/Canada.
- MÉNARD, Robert. 1994. *L'enfant d'eau*. Coul., 98 min. Canada.
- PÉGUY, Robert. 1941. *Notre-Dame de la Mouise*. N&b, 90 min. France/Pays Bas.
- PERRAULT, Pierre, et Michel Brault. 1963. *Pour la suite du monde*. N&b, 105 min. Canada.
- PIALAT, Maurice. *L'enfance nue*. Coul., 83 min. France.
- REED, Carol. 1948. *The Fallen Idol*. N&b, 95 min. Grande-Bretagne.
- REINER, Rob. 1986. *Stand by Me*. Coul., 89 min. États-Unis.

- ROSSELLINI, Roberto. 1947. *Allemagne, année zéro*. N&b, 78 min. Italie/Allemagne/France.
- SILBERLING, Brad. 2004. *Les désastreuses aventures des orphelins Baudelaire*. Coul., 108 min. États-Unis/Allemagne.
- SPIELBERG, Steven. 1987. *Empire du soleil*. Coul., 154 min. États-Unis.
- SPIELBERG, Steven. 1982. *E.T.* Coul., 115 min. États-Unis.
- TROGI, Ricardo. 2005. *Horloge biologique*. Coul., 100 min. Canada.
- TRUFFAUT, François. 1958. *Les 400 coups*. N&b, 94 min. France.
- TRUFFAUT, François. 1969. *L'enfant sauvage*. N&b, 83 min. France.
- TRUFFAUT, François. 1975. *L'Argent de poche*. Coul., 104 min. France.
- VALLÉE, Jean-Marc. 2005. *C.R.A.Z.Y.* Coul., 127 min. Canada.
- VIGO, Jean. 1933. *Zéro de conduite*. N&b, 41 min. France.
- WEIR, Peter. 1985. *Witness*. Coul., 112 min. États-Unis.
- WELLES, Orson. 1941. *Citizen Kane*. N&b, 119 min. États-Unis.
- WENDERS, Wim. 1984. *Paris, Texas*. Coul., 147 min. France/Allemagne de l'Ouest.